

ELSA MARIA NUNES DA SILVA

Bolseira do Centro de Ciência e Tecnologia da Madeira e do POPRAM III



**LITERATURA E CINEMA: A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE O
DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

FUNCHAL

2008



DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMANÍSTICOS

**LITERATURA E CINEMA: A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE O
DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

Tese submetida ao grau de Mestre em
Ensino da Língua e da Literatura
Portuguesas, sob a orientação do
Professor Doutor Carlos Reis.

ELSA MARIA NUNES DA SILVA

FUNCHAL

2008

DEDICATÓRIA

Ao Vítor Marco e à Maria Ana, por acreditarem sempre.

AGRADECIMENTOS

Queremos prestar um especial agradecimento:

Ao Prof. Dr. Carlos Reis, pelo incentivo, apoio, disponibilidade e orientação prestada;

À Universidade da Madeira, pela oportunidade de formação;

Ao CITMA – Centro de Ciência e Tecnologia da Madeira -, pela atribuição da Bolsa Individual de Formação referente à parte curricular do curso;

À Biblioteca Pública Regional da Madeira, pelo Serviço de Empréstimo de Bibliografia;

À amiga Alcía Rodriguez, residente em França, pelo apoio na aquisição de Bibliografia;

Aos amigos e colegas Anícia, João, Sandra, Isabel, Luísa, Teresa, Licínio e Zélia, pela disponibilidade e apoio.

À minha família.

RESUMO

O trabalho que agora se apresenta centra-se no domínio das relações que se estabelecem entre o modo de narrar de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, e a narração tipicamente cinematográfica. Com efeito, tentamos demonstrar como a forma particular com que naquela obra literária se produz o efeito de uma intermutabilidade dos conteúdos da consciência se obtém em grande parte dessa adopção de procedimentos da gramática e da textura fílmicas, nomeadamente das formas espaciais e temporais do filme e da montagem técnica. O código cinematográfico, ao colaborar, em *O Delfim*, na expressão de uma temporalidade diversa e inovadora mais conforme à organização do pensamento e da subjectividade, auxiliando-o na representação da modificação perceptiva tão peculiar à arte moderna, surge assim como uma fonte de renovação, permitindo ao texto literário em análise ultrapassar a natureza conceptual e monódica do seu material expressivo.

ABSTRACT

The work now presented concerns the field of the connections between the narrative structure of the novel *O Delfim*, written by José Cardoso Pires, and the cinematic narrative in general. Thus, we try to prove that the particular way by which an intermutability of the consciousness contents occurs in that verbal narrative is obtained because cinematic techniques, mainly the spatial and temporal ones and the montage or cutting technique, are frequently applied in that novel. The cinematic code contributes, on *O Delfim*, to suggest a new temporality more suitable to the thought and subjectivity structures and to express the perceptual changes which occurs in modern art. Therefore, cinematic techniques can **contribute** as a renewal source to that novel in particular, helping it to overpass the limitations of the conceptual and monodic nature of its medium.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE – ENTRE CINEMA, LITERATURA E <i>O DELFIM</i>	5
0. Introdução	6
1. Interartes e a mútua influência cinema / literatura	8
1.1. A relação interartes e a questão da literatura e cinema	8
1.2. Literatura e cinema: estudos sobre a interinfluência	13
1.3. Estudos realizados em Portugal	19
2. Literatura e cinema: homologias e divergências	23
2.1. Afinidades sociológicas, perceptivas e narratológicas	23
2.2. Especificidades e diferenças	26
2.2.1. O Tempo	28
2.2.2. O Espaço	29
2.2.3. A Perspectiva Narrativa	31
2.2.4. Os Modos de Representação e de Apresentação da Narrativa	35
2.2.5. A Pontuação	38
2.3. O código técnico-compositivo como elemento influenciável	38
3. José Cardoso Pires, o cinema e <i>O Delfim</i>	40
3.1. Breve perfil de José Cardoso Pires	40
3.2. Relação de Cardoso Pires com o cinema	42
3.3. Estudos feitos sobre a presença do cinema na escrita cardoseana	44
3.4. <i>O Delfim</i> : organização discursiva	45
3.5. «O Delfim»: o filme	48

SEGUNDA PARTE – O <i>MODUS OPERANDI</i> DO CINEMA COMO ALICERCE TEÓRICO À ANÁLISE DE <i>O DELFIM</i>	50
0. Introdução	51
1. A especificidade cinematográfica	53
1.1. Multiplicidade de códigos e espessura significativa	53
1.2. Codificações especializadas e significação conotativa	56
1.3. Combinações significantes, co-ocorrência e justaposição de elementos heterogêneos	57
2. Montagem: continuidade e descontinuidade	61
2.1. Objecto e modalidades	61
2.2. Funções da montagem, efeito de plasticidade e lógica de implicação	63
2.2.1. Burch: combinação entre os planos	65
2.2.2. Metz: combinação entre sequências de planos	67
2.2.3. Giacomantonio: ordem de projecção dos planos-imagens	71
2.3. Moscariello: configurações possíveis da narrativa no cinema	73
3. O cinema e as modificações espaço-temporais	74
3.1. Imagem-movimento: intermutabilidade do espaço e tempo fílmicos	74
3.2. Transposições convencionais da linguagem fílmica	77
3.2.1. A fusão	78
3.2.2. O elemento sonoro como processo de transição	79
3.3. O <i>efeito-montagem</i> e a percepção humana	81
TERCEIRA PARTE – O <i>DELFIM</i> – ESCRITA CINEMATOGRAFICA	85
0. Introdução	86
1. Descontinuidade e instabilidade representativa	89
1.1. Policronia discursiva	89
1.2. <i>Alternância perspectica</i> : objectividade vs subjectividade	95
1.3. Imbricação enunciativa	98

2. Formas de transição e sugestão audiovisual	107
2.1. Deslocação de contexto por meio de <i>efeitos de ligação</i>	107
2.1.1. A <i> fusão</i> e suas variantes como elementos de transição	107
2.1.2. O <i> diálogo</i> como elemento de transição	120
2.2. Deslocação de contexto por meio do corte directo	125
2.2.1. O <i> insert</i> visual	125
2.2.2. O <i> insert</i> sonoro e o efeito <i> fora-de-campo</i>	128
2.3. O assincronismo	134
3. O <i> Delfim</i> , o cinema e a modificação perceptiva	136
3.1. O <i> Delfim</i> e o cinema: relação de convergência e intertextualidade	136
3.2. Continuidade ilusória e ambiguidade	140
3.3. A plasticidade cinematográfica e a realidade do indivíduo moderno	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
APÊNDICES	151
Apêndice 1	152
Apêndice 2	153
Apêndice 3	154
BIBLIOGRAFIA GERAL	155

**LITERATURA E CINEMA: A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE O
DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

INTRODUÇÃO

O mundo que rodeia o homem fala linguagens múltiplas e [...] o apanágio da sabedoria está em aprender a compreendê-las.

Iuri Lotman, *Teoria e Estrutura do Texto Artístico*

A presente dissertação pretende ser o culminar da nossa investigação em torno dos mecanismos de transposição da técnica e linguagem cinematográfica na obra *O Delfim*, de José Cardoso Pires, e do significado estético – ideológico que tal transposição encerra. Trata-se, quanto a nós, de uma temática de grande interesse por constituir, de um modo concreto, uma abordagem inovadora daquela obra de Cardoso Pires. Embora esta vertente cinematográfica do escritor tenha já sido aclamada por diversas vezes, não foi, que saibamos, exaustivamente analisada, pelo que julgamos ser de toda a relevância dedicarmos-lhe agora uma atenção especial. De um ponto de vista mais global, pensamos também contribuir o desenvolvimento desta temática para um aprofundamento do estudo dos possíveis paralelismos entre literatura e cinema, bem como da relação interartes em geral.

Ao intentarmos identificar a técnica cinematográfica como referencial explícita ou implicitamente expressivo na construção de *O Delfim*, temos como principal finalidade demonstrar como a forma original com que nesta obra se dá uma intermutabilidade dos conteúdos da consciência está directamente ligada à adopção da montagem técnica e das formas temporais e espaciais do filme, visto ser a representação cinematográfica uma das formas de arte mais fidedignas na reprodução do *modus operandi* da consciência no que à interpretação e percepção da realidade diz respeito. Assim, de um modo mais amplo, tentaremos mostrar como as técnicas da imagem influenciaram a sensibilidade artística do último século, constituindo uma fonte de renovação para a escrita literária (e, em particular, para aquela obra ficcional de Cardoso Pires), ajudando-a a escapar à sua natureza eminentemente monódica e conceptual, sobretudo quando procura exprimir uma visão subjectiva do real.

A nossa metodologia na abordagem à narrativa delfiniana recairá, desse modo, sobre a vertente sintáctica e estrutural da obra, a sua organização discursiva, âmbito onde, a nosso ver, se estabelecem quer relações de convergência com o cinema, quer relações de influência explícita daquela arte sobre o texto escolhido. Contudo, não é nosso propósito ignorar o universo diegético a que essa organização sintáctica dá forma. Muito pelo contrário, só por meio da análise conjunta a ambas as componentes é que podemos depreender essa aproximação com o fílmico, aproximação que ocorre tanto

em termos de um tratamento análogo das categorias temporal, espacial e perspectivica, como em termos de uma adopção concreta de procedimentos providos da gramática fílmica.

Esta consideração do cinema como meio expressivo capaz de oferecer um contributo ao texto literário em análise levou-nos a eleger, num momento inicial, como fontes de pesquisa, autores consagrados da área da Teoria e Estética do Cinema (Christian Metz, Noël Burch, Francis Vanoye, Angelo Moscarrello, Gilles Deleuze, Gillo Dorfles, Giacomantonio, entre outros), dada a nossa necessidade de conhecer o modo específico de funcionamento daquela arte. A busca contínua, a partir de uma semiologia geral do cinema, levou-nos a encontrar as explicações científicas próprias à essência do facto cinematográfico e à composição heterogénea do seu discurso, suficientes, julgamos, para nos debruçarmos com seriedade sobre a análise da sua presença na obra delfiniana. Para além disto, tornou-se também necessário aprofundar o nosso conhecimento da dimensão narrativa da literatura e do cinema (para o que nos apoiámos em estudiosos como Gérard Genette, Carlos Reis, Seymour Chatman, Jacques Aumont, André Gaudreault, François Jost, Yuri Lotman, Edgar Morin, Jean Mitry, e outros), bem como da temática da inter-relação entre as duas artes, no nosso país e no estrangeiro (sendo de realçar autores como Umberto Eco, Joaquin Entrambasaguas, Susana Cesteros, Claude Magny, Arnold Hauser, Jeanne Clerc, Abílio Cardoso, Lupi Bello e Sérgio Sousa). Não podemos deixar de referir ainda as leituras efectuadas a estudos realizados em torno da obra ficcional de Cardoso Pires, no seu geral, de onde destacamos alguns estudiosos como Claudia Hoffmann, Lucia Lepecki, Carlos Reis, Eunice Silva, Petar Petrov, Liberto Cruz, Batista-Bastos e Mário Dionísio.

Tendo em vista os objectivos delineados, optámos por estruturar a nossa dissertação em três partes principais. A primeira parte, intitulada «Entre cinema, literatura e *O Delfim*», constitui um capítulo introdutório ao nosso tema, versando sobre a questão geral da relação interartes e dos estudos efectuados aos múltiplos contactos que se foram estabelecendo entre o cinema e a literatura ao longo dos tempos, no estrangeiro e em Portugal. Abarca também a descrição do funcionamento específico de cada um dos

sistemas artísticos, numa análise comparativa aos elementos narrativos que ambos partilham, análise a partir da qual é possível definir o principal elemento influenciável entre o cinema e a literatura e, mais concretamente, entre o cinema e *O Delfim*. Na primeira parte ainda, introduzimos a obra e o autor em estudo e comentamos a sua ligação à sétima arte, bem como os estudos já efectuados à vertente cinematográfica da sua obra em geral e ainda a versão cinematográfica de *O Delfim*.

A segunda parte da nossa dissertação, «*O modus operandi* do cinema como alicerce teórico à análise de *O Delfim*», é completamente dedicada ao fenómeno cinematográfico. Partindo do pressuposto de que a escrita delfiniana toma de empréstimo certos procedimentos organizativos da textura fílmica, tornou-se imperioso procedermos a uma análise das especificidades do cinema como arte e linguagem, bem como à definição daqueles aspectos da gramática fílmica que, quanto a nós, podem servir de base sólida para a abordagem cinematográfica à obra em estudo. Devemos ressaltar a este propósito que tivemos o cuidado de seleccionar apenas aquelas noções fílmicas cujo contributo é mais determinante para a corroboração da nossa tese, tendo-se ignorado aquelas outras que, a nosso ver, não o cumpriam (refiramos, a título de exemplo, o *travelling óptico*, bastante presente nalgumas passagens do livro).

Na terceira e última parte, o capítulo central do nosso estudo, que tem como título «*O Delfim – escrita cinematográfica*», partimos para a análise concreta daquela obra de Cardoso Pires, primeiro, sob um ponto de vista da configuração estrutural da narrativa, designadamente com a averiguação das categorias temporal, espacial e perspetiva; depois, em termos da forma como são articuladas as diferentes sequências e os diferentes contextos narrados na narrativa delfiniana. Concluimos esta terceira parte com uma reflexão final à análise efectuada, tentando demonstrar de que forma o aproveitamento da técnica cinematográfica, pelo texto literário em causa, colabora na necessidade de expressão de uma modificação perceptiva, assente na ambiguidade discursiva.

PRIMEIRA PARTE

ENTRE CINEMA, LITERATURA E O *DELFIM*

Creo, por tanto, que, de igual modo y con idénticas razones, si vivimos, como es cierto, una cultura cuyo signo es el Cine, nuestra Literatura tiene perfecto derecho a renovarse con las formas propias de la época, que la enriquecen, indiscutiblemente, y allanar de este modo uno de los caminos más rectos hacia nuestra sensibilidad de hoy.

Joaquín Entrambasaguas, *Filmoliteratura (Temas y Ensayos)*

0 – Introdução

É hoje indiscutível que o cinema tem exercido uma forte influência na narrativa literária, contribuindo nomeadamente para a expressão de novas experiências no domínio do discurso literário, sobretudo derivadas de efeitos com um grande grau de visualidade. No dizer de Abílio Cardoso, há experiências literárias que só podem ser analisadas recorrendo ao contexto teórico e metodológico do cinema:

Desde que se evite o erro de tentar visualizar uma obra literária como se tratasse simplesmente de a imaginar em filme, sem cuidar do seu funcionamento específico enquanto escrita literária, o estudo da literatura em associação com o cinema proporciona, sobretudo no que respeita ao romance, a descoberta de novas experiências no domínio da expressão, dificilmente analisáveis sem recurso a tal contexto teórico e metodológico. (Abílio Cardoso, 1995-6: 27)

Por outro lado, a tendência oposta, a da influência da literatura sobre o cinema, também se verificou desde cedo, como sabemos.

A reflexão em torno da relação entre práticas artísticas diferentes, como o são a literatura e o cinema, é todavia uma reflexão que não se pode esgotar na análise ao jogo de influências existente entre ambas. Embora esse seja o ponto de partida e de chegada, pois a evolução da temática assim o determina, há que ter em conta que essa relação é muito mais profunda e que assenta em todo um conjunto de interações dialógicas que reenviam para a partilha de códigos, estruturas e dispositivos narrativos comuns.

Assim se justifica, neste primeiro capítulo, uma inicial abordagem ao estudo das interinfluências que têm existido, no estrangeiro e em Portugal, entre literatura e cinema, enquadradas que estão na relação interartes em geral. É também premente o especial destaque que dedicamos ao funcionamento específico de cada uma das artes *de per se*, um funcionamento que engloba o âmbito da própria fruição da obra de arte pelo destinatário de cada prática artística e ainda, naturalmente, o âmbito da estruturação e do modo de produção de sentido nas duas narrativas. É que, se a interpretação de uma narrativa requer uma determinada competência de leitura, esta não se esgota na matéria de expressão, mas passa também pelo conhecimento dos

códigos específicos que estruturam as mensagens (Umberto Eco, 1981). Deste modo, para além das principais homologias entre os dois sistemas artísticos, que apresentamos no ponto dois deste capítulo, debruçamo-nos essencialmente sobre as suas divergências, pois, só assim, mais facilmente conseguiremos compreender a interacção dialógica entre cinema e literatura:

Numa reflexão sobre as diferenças e as semelhanças existentes entre os comportamentos narrativos e discursivos das duas práticas artísticas, será sobretudo a percepção das diferenças, das soluções específicas de cada linguagem [...] que nos permitirá uma compreensão mais profunda e mais completa. (Abílio Cardoso, op. cit.: 31)

Se a compreensão desta especificidade nos leva a entender melhor as relações entre as artes em questão, permite-nos, por outro lado, identificar aqueles elementos que, partilháveis entre ambas, nos ajudam a aproximar de modo concreto a escrita delfiniana à narrativa cinematográfica. Referimo-nos, nomeadamente, ao código técnico-compositivo da obra, âmbito relativo à sua organização discursiva. Já muito comentada por vários estudiosos, esta vertente organicista da obra não foi contudo ainda devidamente contemplada nesse contacto implícito (embora por vezes explícito) que mantém com a linguagem fílmica. Sendo nosso objectivo abordar a forma como tal diálogo se opera em *O Delfim*, concluímos esta parte preliminar com a breve alusão ao contacto que Cardoso Pires manteve com o cinema (onde incluímos algumas observações ao seu “lado” cinematográfico e à versão cinematográfica da obra que analisamos) e às características principais da escrita delfiniana que nos levam a empreender a nossa abordagem.

1 – Interartes e a mútua influência cinema / literatura

1.1. A relação interartes e a questão da literatura e cinema

Numa pertinente abordagem ao carácter transartístico do conceito de *perspectiva*, Carlos Reis refere ser a relação entre as artes tão antiga quanto «a tentativa de tornar presentes os objectos ausentes», portanto, tão antiga quanto o próprio problema da representação, fusão essa que se foi tornando cada vez mais forte com o passar dos tempos. Segundo o autor, «é interessante analisar a correspondência de tais conceitos nas diferentes práticas artísticas e comentar a interacção dialógica que daí nasce» (Carlos Reis, 2003). Uma interacção cujo interesse reside, quanto a nós, em dois aspectos fundamentais: por um lado, no alargamento e enriquecimento, e até modificação, do próprio plano expressivo do artista e na consequente manifestação de uma linguagem diversa:

A importância evolutiva de tais excessos consiste no facto de a arte aprender a sentir de nova maneira os seus recursos formais e a ver o seu material numa perspectiva desusada; ao mesmo tempo, a arte não deixa de ser a mesma, não se confunde com a arte vizinha – apenas consegue, com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos. (Ivan Mukarovsky, 1993:197)

Por outro, nessa fecunda constatação de que cada produção artística é um campo aberto na aceitação do plural.

Na base desta pluralidade interestética está, embora a um nível diferente, a própria noção de criação artística que nos chegou através do Romantismo e comentada por Lotman: a de que o ponto de vista artístico se constrói não por meio de uma «univocidade das relações sujeito – objecto», de uma «convergência radial para um centro único», exprimindo a «unidade» e a «imobilidade da verdade», mas sim segundo «as leis de uma intersecção livre de diferentes posições subjectivas» (Iuri Lotman, 1978a: 426ss). Assim, é a relação entre vários e diversos pontos de vista aquilo que se torna «uma fonte complementar de significações». Lotman afirma ainda que «a base da

narração artística contemporânea» é constituída pela «estrutura “polifónica” complexa dos pontos de vista», heterogeneidade essa que não só se revela a nível da composição do texto artístico, aumentando a sua carga informativa, mas também a nível do diálogo entre as várias áreas artísticas: «A influência recíproca das diversas artes é a manifestação a um nível superior da lei geral de justaposição de diferentes princípios estruturais na obra artística» (id.: 452).

Gillo Dorfles, examinando a interferência entre as artes como «manifestações sinestéticas», relembra a presença constante na literatura de todas as épocas e de todas as civilizações de «analogias metafóricas baseadas em evidentes fenómenos de substituições e transferências intersensoriais» (Gillo Dorfles, 1988: 63ss). Dando vários exemplos acerca da «verificação de imagens sensoriais diversas suscitadas por cada arte na esfera de acção de um órgão sensorial distinto do comumente “estimulado” por uma dada arte» (como «imagens coloridas suscitadas por sons», «imagens sonoras suscitadas por cores», «imagens cromáticas suscitadas por palavras»), o autor equaciona a questão como resultado da «relação constante entre o elemento perceptivo e o elemento criativo (e frutivo) da obra de arte».¹ A propósito do âmbito mais concreto da absorção e da assimilação por uma arte do meio expressivo de outra arte, o autor defende ainda que em muitos casos tal «pode ser pernicioso e pode denunciar a sua fraqueza e o seu declínio» (id.: 60), admitindo contudo que quando uma tal assimilação ocorre dá-se uma espécie de “apropriação” e de “integração” pela arte assimiladora.²

¹ «Uma inter-relação e interacção entre imagens sensoriais e imagens estéticas pode permitir aventurar a hipótese de uma relação constante entre o elemento perceptivo e o elemento criativo (e frutivo) da obra de arte» (id.: 62).

² Metz alude, por seu lado, ao termo *cinematografização* para referir-se à representação em filme de um código não cinematográfico, ou seja, «o filme “cinematografiza” os elementos de que se apodera» (Christian Metz, 1980: 136), sendo que, depois de adoptado esse código, ele nunca volta às origens tal como era: é modificado ligeiramente. Este argumento da *modificação inevitável* designa um fenómeno banal que não se refere unicamente ao cinema, ocorrendo o mesmo processo inversamente, quando se trata de adoptar códigos extra-literários na literatura. Por exemplo, se se tratar de representar, na escrita, um procedimento ou um código especificamente cinematográfico, como o que vamos tentar comprovar que existe n’ *O Delfim*, teremos de ter essa consciência de que ocorrerá inevitavelmente uma certa modificação desse código, quando apoderado pela arte literária: «...não se deve esquecer de que o processo inverso também existe: figuras cinematográficas que se acham, se assim se pode dizer, parcialmente “des-cinematografizadas”, isto é, modificadas e desviadas em consequência do seu contato com elementos não-específicos» do cinema (id.: 139).

A conjugação e a integração das artes constituiu, segundo Sílvio Castro, o elemento fundamental na «afirmação da moderna fisionomia artística brasileira», entendendo-se essa inter-relação das artes como a «passagem de meios expressivos de uma determinada forma artística para o sistema de linguagem de uma outra arte aparentemente – e tradicionalmente – diversa» (Sílvio Castro, 1999: 119). No caso de Portugal, a temática da relação interartes, particularmente entre a literatura e a pintura, chega-nos com o Primeiro Modernismo. A Revista *Orpheu*, principal marco cultural desta fase da literatura portuguesa, destaca-se pelo intercâmbio que vem propiciar entre escritores e pintores, não só contribuindo para divulgar os talentos mais recentes das artes plásticas, mas também acentuando a invulgar qualidade de artistas literários marcados por uma inclinação marcadamente interdisciplinar, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, entre outros.

A necessidade de estabelecer relações entre a arte literária e outros tipos de expressão artística, como a pintura, a música e outras, remonta entretanto aos primórdios da reflexão teórica em torno da literatura, surgindo sobretudo desse desejo de aprofundar o conhecimento do modo de funcionar específico de cada arte e como reflexo desse permanente fenómeno de permutação que as diversas formas de arte sempre patentearam. A aproximação da literatura com a pintura, por exemplo, evidenciou-se sobremaneira ao longo dos tempos através de objectos literários como a poesia ecfrástica, a parnasiana, os caligramas de Apollinaire e outras produções posteriores futuristas e modernistas. Com a música, o intercâmbio tem-se efectuado também a nível das produções líricas, que nos chegam tanto da Antiga Grécia, como da época trovadoresca, do renascimento e do barroco e ainda do romantismo, do simbolismo e do modernismo. Este constante jogo de interinfluências não tem feito mais do que revelar a natureza universal da arte e da sua incessante interpenetração, sob diversas formas, em todos os campos da expressão humana.

No que concerne concretamente à relação entre literatura e cinema, de âmbito naturalmente mais recente, podemos afirmar que, de um modo geral, as aproximações se têm efectivado em torno da dimensão narrativa que ambas as

artes têm em comum,³ caracterizando-se essas aproximações por uma troca mútua de influências. De início, foi o cinema que se interessou pela literatura, por encontrar nela a capacidade de exprimir o mesmo fenómeno que a câmara: o fluir de uma temporalidade organizada e plena de significado. Os cineastas viram desde cedo na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que lhes poderiam constituir de verdadeira fonte de inspiração e de trabalho:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora. (Jorge Furtado, 2003)

O cineasta Griffith também não desmente ter colhido de Charles Dickens «modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de suspense, articulando duas acções simultâneas e paralelas» (Luís Cardoso, s.d.). Por outro lado, tanto em termos semióticos (Metz, Lotman, Garroni ou Chatman), como em termos estéticos ou históricos (Eisenstein, Bazin ou Mitry), o cinema foi estabelecendo múltiplas conexões com a arte literária. Eco refere-se à analogia entre determinadas noções da gramática fílmica e certos processos literários, empregando-se essas analogias, segundo o autor, sob a forma de metáforas (Umberto Eco, op.cit.: 190).

Quanto ao interesse da literatura pelo cinema, não podemos esquecer que os críticos que no início se interessam pela sétima arte são essencialmente escritores, constituindo de uma grande importância a influência desta crítica

³ É de notar que as relações entre as artes são mais frequentes quanto maior é o grau de afinidade entre elas, o que ocorre no caso específico da literatura e cinema, cujas afinidades interestéticas provêm do facto de ambas serem artes narrativas, ou seja, ambas representam uma sucessão de acontecimentos ao longo de um espaço – tempo e dispõem de uma estrutura enunciativa semelhante: «O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história». (Aguiar e Silva, 1990: 178)

especializada para o conhecimento do cinema e para uma reflexão sobre as características específicas da nova arte. O facto de pertencerem à literatura permitiu estabelecer relações comparativas entre as duas artes, contribuindo a reflexão crítica sobre o cinema americano, alemão, sueco e russo para impor novos critérios estéticos às outras artes de representação, incluindo a própria literatura.

É de notar que, a nível europeu, o conceito de influência de uma arte na outra é significativo de uma transformação progressiva das relações que os escritores foram mantendo com a imagem cinematográfica. Na França, por exemplo, o entusiasmo na abordagem das relações e das trocas entre as duas artes pelos escritores dos anos vinte deu lugar, com a chegada do cinema falado, a um movimento de refluxo, chegando-se a negar o próprio conceito de influência no meio da literatura. Com a Segunda Guerra Mundial, os antagonismos atenuaram-se, passando a haver um novo modo de colaboração entre cineastas e escritores: por um lado, os próprios escritores tentam adaptar ao ecrã textos escritos para serem lidos (adaptação cinematográfica de obras literárias); por outro adaptam-se filmes à escrita (adaptação literária de filmes). É o caso dos *scénarios*, dos *ciné-romans* e dos romances ciné-ópticos. Esta nova relação entre escritores e cineastas, que é essencialmente económica, dá origem a uma osmose original entre dois meios de expressão, estando em causa não uma busca de equivalências, mas o confronto de duas maneiras diferentes de ver e contar o mundo (Jeanne-Marie Clerc, 1993).

No modernismo brasileiro, é a natureza plástica do cinema que vai interessar os jovens escritores. Estes encontravam na nova arte elementos capazes de enriquecer a escrita literária:

O absoluto sentido plástico da linguagem cinematográfica serve aos escritores tendentes ao experimentalismo a superar a natureza predominantemente conceitual da linguagem literária, endereçando-a, a partir de então, à intensificação do imagismo e a uma projecção acentuadamente visual. (Sílvia Castro, op. cit.: 149)

Mas a influência passa a ser recíproca:

Assim, a literatura se serve do ritmo do processo de montagem, do conceito de tempo e de espaço, dentre outros valores típicos do cinema; enquanto este

finalmente se libera da influência do teatro na realização do roteiro ao servir-se da narração literária, de seu poder de transcrição analógica da realidade, de figuração psicológica, de representação de comportamentos. (id.:153)

Em Portugal, a inter-relação literatura – cinema desencadeia-se no âmbito dos modos de narração e representação do texto narrativo literário, sobretudo dos textos surrealistas, neo-realistas e do *nouveau roman*, onde se verifica a presença de «técnicas compositivas providas da pluridiscursividade fílmica», designadamente na composição de espaços interactivos com movimentos e olhares de personagens e na descrição de personagens (Sérgio Sousa, s.d.). O cinema tem sido, aliás, apontado como o substituto da pintura no que toca a ter imprimido, de forma profunda, as suas marcas no texto narrativo literário, tornando-se, pois, bastante pertinente dedicar um lugar central ao estudo dessas relações. Abílio Cardoso comenta essa influência da visualidade cinematográfica como elemento preponderante na nova expressão da experiência:

Efectivamente, o cinema parece ter ocupado o lugar da pintura como referente privilegiado de alguns efeitos literários aos quais se reconhece um elevado grau de visualidade. Os modos como o romance, por exemplo, organiza a componente do espaço na sua relação com os movimentos e o olhar das personagens, ou a descrição dos gestos e das atitudes destas em plena actividade comunicativa não verbal, têm sido explicados, com frequência cada vez maior, pela influência que a linguagem cinematográfica vem exercendo na narrativa literária. (Abílio Cardoso, op.cit.: 27)

1.2. Literatura e cinema: estudos sobre a interinfluência

Os vários estudos que ao longo dos tempos foram dedicados à temática da relação entre estas duas artes são indicativos do interesse que a mesma foi suscitando e tem suscitado no estrangeiro e no nosso país. Inicialmente, tal estudo resumiu-se durante muito tempo à questão da adaptação cinematográfica de obras literárias, o que se explica pelo facto de a mútua influência não se ter processado desde o início: primeiro, foi a literatura que influenciou fortemente o cinema e só mais tarde se deu a situação inversa.

A transposição fílmica de textos literários, considerada um dos tipos maiores de influência da literatura sobre o cinema, foi pautando a relação

entre ambas as artes de duas perspectivas diferentes: por um lado, como reproduções identificantes, sendo a adaptação encarada como uma tradução literal de uma intenção textual, equivalendo-se aquilo que se filma àquilo que se leu; por outro, como recriações livres, dando-se ao sujeito interpretante, neste caso o realizador, a possibilidade de reconfigurar e transformar o que leu, reelaborando criticamente o texto.

Entrambasaguas resume por seu lado esta influência da literatura sobre o cinema a um fornecimento de argumentos:

En un principio, la Literatura, generosamente, ofreció al Cine elementales argumentos para encauzar sus posibilidades en curiosas experiencias. Una idea simplista y vulgar, que la Literatura hubiera desdeñado para sí, se le entregaba al Cine, para que, apoyándose en ella, realizara lo que estaba vedado hasta entonces. (Joaquin Entrambasaguas, 1954: 97)

Contudo, se é certo que a literatura teve um importante papel no que diz respeito ao já aludido fornecimento de argumentos, no aspecto mais narrativo, há que atender a todo um conjunto de características sociológicas e etnológicas importantes para o cinema que se situam antes do romance e que apenas nos seus aspectos pré-literários ou metaliterários, e apenas nisso, podem ser consideradas literárias. O encadeamento de imagens em discurso, por exemplo, surge com a narração oral (o mito, a fábula, conto folclórico, canto épico, inscrições de santos e mártires, etc.), portanto, antes da literatura e do romance. A vertente cômica e o próprio suspense, por seu lado, deve o cinema às formas de espectáculo que o antecederam (o teatro, o circo, o jogo desportivo, o *music-hall*, etc.). É ainda a tradição da pintura que influencia a sétima arte no chamado grande plano, e não o romance (Italo Calvino, 1993).

Noutro âmbito que não o da adaptação cinematográfica de obras literárias, o cinema sofreu em contrapartida uma “tentação literária” durante tempos que o levou a inventar procedimentos específicos para melhor exprimir problemas como o da subjectividade e o da temporalidade. São disso exemplo a voz fora-de-campo (para a primeira pessoa), o flashback (para o passado) e o fundido (para o escoamento do tempo). Hoje, contudo, a literatura já só interessa apenas como modelo de liberdade para o cinema, ganhando este contornos cada vez mais particulares e mais autonomia como arte:

Longtemps, la littérature a joué pour le cinéma le rôle du mauvais maître. La grande nouveauté des dernières années, c'est la conscience diffuse que le cinéma doit chercher des modèles littéraires différents du roman traditionnel. Le défi à la parole écrite continue d'être l'un des moteurs principaux de l'invention cinématographique, mais, à l'inverse de ce qui eut lieu dans le passé, la littérature fonctionne à présent comme modèle de liberté. (id.: 63)

A influência da “arte poética” sobre o cinema foi ainda notada a um outro nível, nomeadamente pelos defensores da ideia do cinema *avant la lettre*. Segundo estes, foi daquela que a sétima arte se serviu para fazer uso de certos procedimentos (como a elipse e o flashback), uma vez que muito antes do surgimento do cinematógrafo, e desde Homero, um grande número de escritores escreveu de modo acentuadamente visual, como se de verdadeiros montadores e guionistas se tratassem.⁴ Há que ressaltar, no entanto, que esta proximidade não se deveu tanto a uma questão de antecipação de uma arte à outra, mas está, antes de mais, ligada a esse desejo de organizar a narração de acordo com as múltiplas possibilidades da visão, algo que sempre existiu. Mitry é bastante crítico quanto a este aspecto, referindo ser estéril essa denúncia da presença da expressão fílmica nas artes e nos modos de expressão do passado. Segundo o autor, a questão da influência de uma arte na outra não se põe a este nível porque não é o uso cinematográfico de certas figuras literárias que está em causa, pois tais figuras (como a elipse, a sinédoque, a metonímia, etc.) não são uma função da linguagem, mas sim do pensamento. O que acontece é que a linguagem verbal foi o único meio, até ao surgimento do cinema, capaz de traduzir e de aplicar tais figuras de pensamento. Assim, quando este vem fazê-lo, não as vai buscar à literatura mas sim ao pensamento:

Si donc les procédés utilisés par le cinéma ont pour objet de traduire cette idéation en termes filmiques, ils le doivent aux “figures de pensée” et non aux figures littéraires qui n'en sont que l'application verbale. Il est normal que, du cinéma à la littérature, ces “figures de pensée” se retrouvent sous des formes différentes. (Jean Mitry, 1963: 61)

⁴ Francastel, Étienne Fuzellier, Henri Agel, entre outros, são alguns dos autores, apontados por Jorge Urrutia, que abordaram a questão da antecipação à imagem, pela escrita (Jorge Urrutia, 1995-6).

E continua :

On ne peut pas ignorer que le langage a forgé la mentalité humaine, que c'est par lui et avec lui que nous pensons. En conséquence de quoi on peut soutenir que les caractères originaux de l'expression filmique découlent des modes d'idéation auxquels le langage nous a habitués, mais c'est parler improprement que de dire ces caractères ne sont que la transposition de certaines structures dont l'origine serait uniquement littéraire. (id., *ibid.*)

A ideia de pré-cinema não satisfaz, portanto, Jean Mitry. Dando o exemplo do movimento, este autor refere que não é por a arte em geral ter tentado traduzir de qualquer maneira o movimento, antes de o cinema lhe ter dado uma solução efectiva, que há pré-cinema. O que há é a «expression de quelque chose que seul le cinéma a pu rendre parfaitement» (id.: 63). A questão deve pois colocar-se a outro nível, designadamente o de constituírem artes diversas que, em momentos diferentes, expressaram a seu modo particular determinados aspectos do pensamento humano.

A influência do cinema sobre a literatura foi, por seu lado, sendo feita progressivamente, sendo apenas a partir das décadas de sessenta e setenta que, no estrangeiro, se começa a dedicar atenção mais objectiva e mais sistemática a tal fenómeno, uma vez que até aí dominava uma concepção elitista da literatura e o filme detinha uma menoridade estética. Nesta altura, chegam-nos obras de incidência semiótica (Metz, 1968, 1971, 1977; Eco, 1970, 1971; Lotman, 1977; Chatman, 1980; Jost, 1978) e narratológica (Gardies, 1983; Bordwell, 1985; Gaudreault, 1988) (Abílio Cardoso, *op.cit.*).

Sergei Eisenstein foi o primeiro a identificar a influência da sétima arte na escrita do início do século, dizendo que os escritores viam «em fotogramas ou em «imagens de fotogramas», escreviam «em forma de roteiro de montagem» e alguns compunham «com metáforas cinematográficas» (ap. João Dias, 2000: 18). Vários outros autores abordaram teoricamente esta influência, admitindo-a

como elemento preponderante na nossa sensibilidade colectiva⁵ e na tradução de «percepções e visões novas do real».⁶

Eco reconhece, por sua vez, que o filme fez nascer uma temporalidade específica cujo tratamento produziu efeitos determinantes na cultura e arte contemporâneas. Referindo-se ao romance de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, o autor explica que a qualidade desta narrativa «deriva da aceitação de uma temporalidade “alheia”, que a literatura “aprendeu” olhando o cinema e tentando transpor os seus artifícios para o plano literário» (Umberto Eco, op. cit.: 193). Essa temporalidade caracteriza-se por uma «montagem de diferentes tempos», da qual resulta um efeito de «suspense e subtil sentimento de angústia, de fatalidade, de inquietação que invade esta narrativa concreta» (id., ibid.).

Hauser refere também que muitas das novidades temporais introduzidas pelo cinema foram incorporadas no romance contemporâneo. Embora algumas delas já tivessem sido aplicadas na literatura, com o advento do cinema, o seu emprego mais consistente no romance aumenta, juntamente com essa necessidade de «renovação da linguagem literária». Entre outros aspectos particularmente interessantes sobre a temática, o autor aborda a «relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo», a «descontinuidade do enredo», o «desenvolvimento cénico» e o «súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito» como efeitos concretos do *cutting*, do *dissolve* e das interpolações próprias da matéria fílmica no romance (Arnold Hauser, 1989: 37).

Examinando também mais de perto a tomada de empréstimo de certos procedimentos do filme pelo romance, Magny refere que tal ocorreu em torno de dois aspectos principais: no modo de narração, que se tornou objectivo

⁵ «Notre sensibilité collective a été profondément modifiée, sans que nous y prenions garde, par le cinéma. Nous ne percevons plus de la même manière qu'il y a cinquante ans: en particulier, nous avons pris l'habitude de nous «voir raconter» des histoires, au lieu de les entendre narrer». (Claude-Edmonde Magny, 1948: 47)

⁶ Segundo Aguiar e Silva, a técnica e a gramática do texto fílmico exercem influência a dois níveis concretos do texto narrativo literário: na rejeição da análise psicológica introspectiva das personagens e na recusa de um narrador onisciente. Tais aspectos devem-se a uma focalização baseada na objectividade visual estrita que a câmara cinematográfica (aquela que recolhe e fixa os objectos, os movimentos, etc., sem comentários e interpretações) ensinou o escritor a converter. (Aguiar e Silva, op. cit.: 179)

(behaviourista), e na adopção de inovações especificamente técnicas, como as mudanças e a multiplicidade de planos, que vieram instaurar na narrativa literária uma pluralidade de perspectiva. Assumindo uma atitude behaviourista, o romancista dá-nos apenas a descrição objectiva dos actos das personagens, em vez de nos dar os seus pensamentos e sentimentos. É banida da obra toda a retórica, ficando a cargo do leitor a interpretação das coisas. Desse modo, o cinema ensina a literatura a utilizar as margens da consciência do leitor e a não acreditar que os pormenores se percam quando não são completamente compreendidos:

On peut même dire que le cinéma [...] pourrait rééduquer véritablement la perception et l'intelligence du spectateur en l'habituant à comprendre sans longs discours. [...] Le cinéma constitue ainsi une réaction salutaire contre notre civilisation gavée de mots. (Claude-Edmonde Magny, op. cit.: 65)

A mudança e a multiplicidade de planos, por seu lado, corresponde no romance a uma espécie de mobilidade de quem narra, tal como a câmara, e também a uma alternância de pontos de vista, participando o discurso das oscilações de consciência e de visão da personagem. Com esta “découpage” cinematográfica, o real é-nos transmitido de modo fragmentado, numa sequência descontínua de aparências.

De Espanha, Joaquin Entrambasaguas aponta outros aspectos indicadores dessa influência da sétima arte, como o desenvolvimento da acção, que passou a basear-se numa sucessão de imagens pormenorizadas à maneira do fotograma do guião; a plasticidade das descrições; o reforço da acção, através de sucessões de planos com fundidos e contracampos completamente cinematográficos; a valorização cinematográfica do acessório, usando-se os primeiros planos e a construção sob a forma de guião cinematográfico, acompanhado do diálogo e da voz off do subconsciente, como no cinema (Joaquin Entrambasaguas, op. cit.).

A descrição do espaço e a caracterização das personagens são também de um modo geral apontados por Cesteros, quando nos fala da *contaminatio* da literatura pela sétima arte. De um modo geral, a autora refere-se à técnica de antecipação descritiva, à importância cinematográfica do detalhe, à individualização das personagens através da imagem de um detalhe e à sua

caracterização a partir do que ela vê e faz. Cesteros alude ainda ao jogo de luzes e sombras na descrição do espaço, dando-se uma certa importância à luz de carácter cinematográfico, especialmente quando se faz referência à técnica do fundido (Susana Cesteros, 1996).

1.3. Estudos realizados em Portugal

Em Portugal, têm-se revelado de forma tímida os estudos críticos acerca desta influência do cinema em escritores portugueses, se quisermos comparar com outros países como a Espanha, a França e Brasil, onde a temática tem sido abundantemente tratada. De Baptista-Bastos, chega-nos o ensaio «Aspectos cinematográficos no Neo-Realismo Português» onde, a propósito da escrita de Augusto Abelaira e de Cardoso Pires (*O Anjo Acorado*), o autor refere que «nos neo-realistas portugueses a gramática cinematográfica foi uma descoberta para o encontro decisivo com a nova linguagem» (Baptista-Bastos, 1979: 110), que é mais narrativa do que descritiva. Sobre Pires, e em particular sobre *Anjo Acorado*, afiança que certas técnicas cinematográficas que usa na sua escrita, como a montagem paralela ou outras, são «o veículo ideal para a obtenção de um efeito espaço-tempo que dá origem a uma expurgação descritiva». Ainda acerca daquela obra, Baptista-Bastos diz que o autor usa «uma linguagem audiovisual, mais próxima de um “contador” cinematográfico do que de um “escritor de literatura”». Sobre Abelaira, assegura que este autor recorre propositadamente a processos narrativos do cinema porque «no tempo-limite de um filme, localiza um dinamismo aproveitável em Literatura, na medida em que facilita a expurgação do acessório». Confrontando os dois autores, afirma que:

Se em Cardoso Pires a sintetização dialogal adquire um plano francamente auditivo, em Augusto Abelaira o cuidado na “composição” consegue uma sugestão mais visual. E, apesar da divergência de processos, ambos os romancistas têm um objectivo convergente: situar, o menos caligraficamente possível, as acções essenciais das suas personagens. (id.: 124)

Sobre *Viagens na Minha Terra*, Carlos Reis postula o carácter pré-cinematográfico desta obra, apontando algumas propriedades que a

aproximam da linguagem cinematográfica. Em primeiro lugar, refere a presença de uma «pluralidade enunciativa» muito própria do registo fílmico, que se denota a partir da alternância focalizadora e enunciativa constante ao longo do texto. Depois, o facto de o texto se encontrar como que segmentado em unidades diegéticas autonomizadas fá-lo aproximar-se da «fragmentação» fílmica, sendo da responsabilidade do leitor o acto de conectar e inter-relacionar essas unidades e de proceder à coerente articulação diegética, abolindo a dispersão própria dessa narrativa fragmentada. Por fim, a ausência de conectores lógico-temporais a enunciar transferências espaço-temporais equivale à «simultaneidade de tempos e espaços sem transição», aspecto altamente cinematográfico por implicar a noção eisensteiniana de montagem dialéctica, segundo a qual é a partir da justaposição de duas unidades contrárias que se gera um sentido novo e «uma tensão dialéctica fortemente produtora de sentido» (Carlos Reis, 1999: 115-124).

Dionísio Vila Maior, num artigo publicado na Revista *Discursos* em 1995-6, revista dedicada ao diálogo entre cinema e literatura, em particular a narrativa literária, faz uma tentativa de interpretação das relações entre literatura e cinema, equacionando a montagem cinematográfica (a fragmentação das imagens, as colagens) e a descontinuidade a ela inerente como questões ligadas à própria crise do sujeito ocidental modernista. Referindo-se aos heterónimos pessoanos, Vila Maior questiona se os mesmos não poderão «ser interpretados como *planos* diferentes de um mesmo sujeito poético», como «células de montagem» de um filme, falando em linguagem eisensteiniana, sendo «a sua diferença que os aproxima dialecticamente». O «discurso da descontinuidade», curial na história do cinema «pelas potencialidades significativas que, ao nível ideológico-cultural e literário, são inerentes a tal discurso», é realçado pelo autor como sendo a evidência mais forte da adopção da montagem cinematográfica pela escrita literária. Remetendo para «um discurso fílmico prenunciadamente estigmatizado pela categoria da “fragmentação”», a montagem cinematográfica «expurga a perspectiva única em benefício do enquadramento polifónico», realizando-se materialmente através de vários procedimentos técnicos, como os cortes, as elipses, a aceleração e o retardamento temporal, a subversão da linha temporal, o

“close-up”, as referências cruzadas, etc. Para Vila Maior, há evidentes conexões entre a escrita literária e programática do modernismo e as técnicas cinematográficas: naquela, «pela tentativa de tradução de um ritmo dinâmico moderno, por uma aparente desordenação lógica do tempo, pela mistura de espaços, pela subversão do mundo real através do mundo imaginário e do esbatimento dos limites entre realidade e ficção»; nestas, «pela subversão dos parâmetros perceptuais do tempo e do espaço e pelo consequente redireccionamento da aprendizagem visual». (Dionísio Vila Maior, 1995-6: 53-103)

O estudo de Sérgio Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, incide, por um lado, na análise à questão da «transcodificação à tela de textos literários», para o que se serve o autor, como objecto de análise, da adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição*, realização de Lopes Ribeiro, de 1943) e, por outro, na «recepção literária do cinema», nomeadamente na consideração de estruturas e conteúdos que, no âmbito da literatura portuguesa, «patenteiam contaminação cinematográfica» (Sérgio Sousa, 2001). Para este último aspecto, o autor centrou-se não apenas num único objecto textual, mas em obras publicadas entre a década de 60 e os anos 90⁷, observando nas mesmas «códigos e tecnologias cinematográficos [...] de âmbito icónico-sequencial, tecnológico e combinatório». Em 2003, o mesmo autor publica *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, livro, nas palavras do mesmo, «essencialmente vocacionado para uma abordagem conversacional do assunto em causa» (Sérgio Sousa, 2003: 7), onde, para além de abordar de novo a presença do cinema na literatura e a questão da adaptação cinematográfica, são de destacar as entrevistas realizadas com individualidades ligadas à sétima arte e/ou literatura (Jacinto Lucas Pires, Manuel António Pina, entre outros). Estas entrevistas constituem, a nosso ver, elementos importantes sobre a temática, pois, por se tratar de testemunhos

⁷Note-se que, neste estudo, o autor Cardoso Pires é apenas citado duas vezes: uma, relativa à obra *Alexandra Alpha*, por comportar «a inclusão de termos e conceitos da metalinguagem técnica da produção fílmica (panorâmica, focagem em grande plano, voz off, legenda), articulados com efeitos visuais heterogéneos típicos da mecânica óptica (fundido em negro/de fecho, *travelling* ascendente, fora de campo)» (id.: 142-3); outra, em nota de rodapé, relativa a um pequeno segmento de *O Delfim*, desta vez a propósito de o espaço se efectuar «por uma audição em off, geradora de um respectivo espaço em off». (id.: 172)

directos acerca da natureza e relevância das convergências entre as duas artes, mostram-nos que a problemática é cada vez mais discutida⁸.

O estudo das relações entre literatura e cinema tem tomado direcções diversas, podendo embora resumir-se a duas tendências principais: a primeira diz respeito à ênfase que se tem dado à dimensão de correspondência entre uma e outra arte, uma correspondência através da qual é possível comprovar o diálogo intertextual que tem havido entre ambas; a segunda reporta-se, por seu lado, à diferença radical entre os dois sistemas artísticos, aceitando-se aqui apenas a noção de analogia de processos (duas artes diversas que, a seu modo particular, expressam determinados aspectos que, na forma de serem narrados, reflectem uma certa aproximação). Em todo o caso, uma reflexão mais profunda e mais completa dessa interacção dialógica entre as duas artes só se torna efectivamente possível a partir do momento em que não só se tem a percepção daquilo que possuem em comum, mas sobretudo quando se tem em consideração o funcionamento específico de ambas as práticas artísticas. Esta constatação leva-nos a uma necessária abordagem que contempla as afinidades mas também as diferenças entre literatura e cinema.

⁸ Mais recentemente, em Abril de 2005, foi publicado um estudo de Lupi Bello que também aborda a temática Literatura – Cinema, mas apenas em termos introdutórios, pois o livro (Lupi Bello, 2005) está substancialmente voltado para a análise das adaptações cinematográficas de que a obra *Amor de Perdição* foi alvo ao longo dos tempos. No entanto, as informações iniciais contemplam aspectos importantes sobre a questão narratológica das duas artes e de algumas das suas especificidades.

2 – Literatura e cinema: homologias e divergências

2.1. Afinidades sociológicas, perceptivas e narratológicas

Embora tratando-se de dois sistemas semióticos com particularidades bastante distintas, muitos pontos de contacto se têm desvendado entre literatura e cinema, englobando-se nesta aproximação tanto aspectos psicológicos, sociológicos como estéticos. De um modo mais superficial, podemos dizer que literatura e cinema, tal como algumas outras manifestações artísticas, são artes de massa que satisfazem uma mesma necessidade fundamental da natureza humana: a curiosidade do homem pelo homem, o desejo de identificação momentânea com a emoção dos nossos semelhantes e a própria necessidade de evasão. Ao proporcionarem ambas um prazer momentâneo e uma espécie de “distracção” ao público mais comum, exercem sobre ele um grande poder de atracção. Este grande poder de atracção, é de notar, ocorre sobre um público muito vasto, sem grande homogeneidade de cultura ou de classe, sendo, no caso da literatura, a afluência do público maior na variante *romance*.⁹ Por outro lado, entre a psicologia do leitor de romances e do espectador de filmes desenham-se singularidades paralelas óbvias. Estando em causa o fenómeno da recepção e da fruição da obra de arte, a actividade interpretativa do leitor e do espectador envolve uma semelhante projecção de desejos, afectos e interesses sobre o objecto artístico em causa (a identificação com o herói, etc.), bem como uma semelhante cooperação na produção de sentidos e no preenchimento dos espaços “não-ditos”. Em termos sociológicos, é de destacar o facto de literatura e cinema constituírem formas de arte adaptadas à consciência moderna e às suas necessidades. Ao contrário das sociedades primitivas, onde o sentimento de participação colectiva é dominante, no indivíduo da sociedade contemporânea prevalece uma consciência individual muito forte e o sentimento de uma pertença singular e diferenciada. Nesse isolamento em

⁹ «Il y a une production romanesque qui se maintient justement parce que sa façon de raconter (et ses thèmes) ne s'éloigne pas de celle du film moyen et vise à satisfaire les habitudes du même public, la demande du même consommateur». (Italo Calvino, op.cit.: 66)

que o leitor se coloca, nesse mesmo individualismo que necessariamente deriva das próprias condições de percepção do romance encontra-se também o filme. No cinema, embora as condições físicas e materiais o tentem disfarçar (a sala cheia de pessoas), há uma solidão de percepção muito semelhante (é sempre um sentimento individual).

A homologia mais visível, contudo, entre as duas artes é de cariz estético. Por constituírem ambas artes narrativas, comungam, para além de outras conexões homológicas funcionais (autor/realizador; narrador/argumentista; leitor/espectador), de afinidades narratológicas muito importantes. A primeira delas diz respeito à *estrutura* inerente a cada um dos sistemas semióticos que são. Independentemente do meio de que se servem para exprimir determinada mensagem artística,¹⁰ literatura e cinema aproximam-se naquilo a que alguns estudiosos designam de «forma do conteúdo» e «forma da expressão». Assim, enredo, espaço, tempo, personagens, como elementos ligados à «estrutura dos componentes da história narrativa», e voz, ponto de vista, narratário, (etc.), interligados à «estrutura da transmissão narrativa», constituem pontos principais de grande analogia¹¹ de uma arte e de outra. Umberto Eco refere-se a tais analogias quando admite que entre as duas artes há uma espécie de «homologia estrutural» (Umberto Eco, op.cit.: 192). Uma outra afinidade narratológica que aproxima as duas artes é a da *temporalidade*, ou, mais especificamente, a da *dupla temporalidade*. Dos

¹⁰ Embora uma narrativa «n'est communicable que sous condition d'être relayé par une technique de récit, celle-ci utilisant le système de signes qui lui est propre» (Claude Bremond, 1973: 46), toda a narrativa tem uma estrutura independente do seu modo de actualização. Chatman fala-nos dessa independência do *medium* e da capacidade de uma *história* ser transposta de um *medium* para outro sem perder as suas propriedades essenciais: «any sort of narrative message (...), regardless of the process of expression which it uses, manifests the same level in the same way. It is only independent of the techniques that bear it along» (Seymour Chatman, 1980: 20). A noção de que todas as narrativas têm uma *estrutura comum*, independentemente do meio utilizado para as transmitir, é comparável à ideia da independência entre pensamento e estruturas linguísticas particulares, proclamada por Benveniste (Émile Benveniste, 1966). Assim, é possível postular a existência de estruturas narrativas anteriores à sua colocação em prática por uma técnica.

¹¹ É no sentido de uma especificação dos elementos narrativos e de uma «estrutura semiótica da narrativa» que Chatman retoma Hjelmslev, ao apresentar a estrutura da narrativa em termos de uma disposição quadripartida: a *narrativa* tem, por um lado, uma *forma* da Expressão (todos os elementos ligados à estrutura da transmissão narrativa) e uma *substância* da Expressão (o *medium* material da transmissão narrativa) e, por outro, uma *forma* do Conteúdo (os componentes da história narrativa) e uma *substância* do Conteúdo (toda a representação narrativa retirada de códigos da sociedade do autor) (Seymour Chatman, op.cit.).

diversos pontos em que convergem os narratólogos no que à noção de narrativa diz respeito,¹² a temporalidade constitui o aspecto que maior destaque detém, por ser precisamente aquilo que permite distinguir os textos narrativos dos textos não - narrativos. Ao clarificar a terminologia do campo da Narrativa e ao distingui-la de outros textos não-narrativos, como o Argumentativo e o Descritivo, Chatman destaca o carácter «chrono-logic» da narrativa: «...temporality is immanent to, a component of, narrative texts», uma componente que «... informs narrative texts in a way that it does not inform paintings (or non-narrative verbal texts, for that matter)». (Seymour Chatman, 1990: 8) E, enquanto os textos *não-narrativos* possuem uma só ordem temporal, a da duração que o texto leva a ser lido (a externa), os *textos narrativos* caracterizam-se por uma *dupla estrutura temporal*:

Narrative entails movement through time not only 'externally' (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also internally (the duration of the sequence of events that constitute the plot). (id.: 9)¹³

A *sequencialidade* constitui, ainda, uma outra aproximação de âmbito estético e que tem a ver com o facto de literatura e cinema pressuporem uma certa sequencialidade, que não corresponde necessariamente a uma sucessão linear dos eventos, mas sim à sua conexão no eixo da cadeia discursiva. Assim, a dinâmica sequencial ocorre no filme por meio da

¹² Para Genette, aquele conceito engloba três noções: «o enunciado narrativo; o discurso oral ou escrito que assume a relação» de um ou mais acontecimentos (o «discours»); «a sucessão de eventos, reais ou fictícios, que constituem o objecto» daquele discurso narrativo e «as suas diversas relações de encadeamento, oposição, repetição, etc» (a «histoire»); finalmente, «designa um acontecimento, não o que se conta, mas aquele em que alguém conta alguma coisa: o acto de narrar em si mesmo» (a «narration») (Gérard Genette, s.d.: 26). Na mesma ordem de ideias, Metz define *narrativa* como um «discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d' événements», correspondendo o «discours clos» ao «enunciado narrativo» e «une séquence temporelle d' événements» à «sucessão de eventos» de Genette (Christian Metz, 1977: 42). Chatman, por seu lado, faz corresponder às noções de «story» e «discourse», respectivamente, as «componentes da história» – enredo, personagens, espaço, tempo – e a «estrutura da transmissão narrativa» – voz, ponto de vista, «covert and overt narration», narratário (Seymour Chatman, op.cit.). Baseando-se, também, nas concepções básicas teorizadas por Genette («histoire», «récit» e «narration»), e restringindo-se, embora, à narrativa propriamente literária, Rimmon-Kenan propõe uma definição de *ficção narrativa* que vai ao encontro das anteriormente apresentadas: «the narration of a succession of fictional events» (Shlomith Rimmon-Kenan, 1994: 2).

¹³ Genette refere-se a esta dualidade temporal quando a designa por «tempo da coisa - contada» e «tempo da narrativa», e Metz por «tempo do significado» e «tempo do significante».

sequencialidade de imagens e da montagem de quadros, enquanto no livro ocorre por meio da sequência de eventos. A literatura aproxima-se, a este nível, menos da pintura e da fotografia do que do filme, porque este também inscreve o *continuum* temporal e sequencial num *continuum* espaço-temporal (embora tecnicamente descontínuo, quando intervém a montagem), enquanto aquelas inscrevem o *continuum* temporal e sequencial num descontínuo espacial e fixo.

2.2. Especificidades e diferenças

Se em termos narratológicos ambas as artes se aproximam sobremaneira, é também esse o âmbito em que sobressaem as suas especificidades. Assim, embora possuam um espaço comum de «partilha de códigos, estruturas e dispositivos narrativos» (Abílio Cardoso, op.cit.: 29), cada qual constrói de modo particular a forma como cada um desses componentes significa, devido à sua natureza e perfil semiologicamente diferentes. De um modo geral, podemos afirmar convictamente ser a natureza da *matéria de expressão* de cada um dos sistemas semióticos referidos o elemento mais determinante na configuração dessa especificidade.¹⁴ Para além das diferenças óbvias em torno do dispositivo material utilizado por ambos os sistemas artísticos (no livro, os signos arbitrários escritos; no ecrã, os signos icónicos audiovisuais) e das respectivas condições particulares de percepção,¹⁵ a distinção

¹⁴ A preponderância da matéria de expressão é salientada por vários estudiosos. Jorge Urrutia afirma, por exemplo, que «el conocimiento de los aspectos técnicos del arte – es decir: de todo aquello que se liga, depende y permite su materialidad – explica mucho de los enunciados y de los textos» (Jorge Urrutia, op.cit.: 39). Dorfles, por seu lado, reforça: «É, certamente, possível que cada época veja o predomínio de uma arte – ou de algumas artes – sobre as outras; que a cada período histórico se ajuste um meio expressivo particular – mas é muito mais possível verificar como cada arte depende, de modo essencial, do elemento técnico de que se serve, e como esse elemento técnico pode ser quase sempre identificado com o meio expressivo dela própria» (Gillo Dorfles, op.cit.: 56-57).

¹⁵ Entre outros aspectos, «le livre peut se lire en des lieux et des situations très divers» (Francis Vanoye, 1989 : 18), ficando o ritmo e o tempo de leitura a cargo do leitor, independentemente do ritmo e cronologia internos criados pelo romancista. Na narrativa fílmica, há certas “imposições de percepção”, como sejam o espaço de visualização, que é sempre colectivo, a impossibilidade de o espectador controlar o tempo, bem como de manipular as imagens e o aparelho de projecção. Abílio Cardoso refere, a este propósito, a necessidade de se empreender uma «reflexão mais consequente e mais rigorosa acerca das estruturas e dos modos de produção dos sentidos na literatura e no cinema», concretamente na narrativa literária e na narrativa fílmica, «bem como acerca dos actos de leitura e dos

substancial entre o significante fílmico e o literário reside, na nossa perspectiva, no tipo e na quantidade de informação veiculada. Enquanto a literatura se caracteriza pela sua natureza monódica, visto ser apenas uma a matéria expressiva, a verbal, no cinema, a matéria é polifónica, estando em causa a articulação de diversas operações de significação. Devido à multiplicidade de matérias de expressão (icónicas, verbais, sonoras) e a uma «espessura do significante» (André Gaudreault, 1990: 54), nesta arte é possível a sobreposição de uma variedade de discursos, de planos de enunciação e de pontos de vista:

Pour l'image cinématographique, il est très difficile de ne signifier qu'un seul énoncé à la fois», uma vez que «tout plan contient virtuellement une pluralité d'énoncés narratifs qui se superposent, jusqu'à se recouvrir quand le contexte nous y aide. (id.: 22)

Além disto, o facto de a arte cinematográfica ser eminentemente *icónica* e a literária eminentemente *abstracta* (embora ambas possam assumir, a seu modo, significações tanto analógicas como simbólicas) faz com que a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidencie um maior grau de fluidez do que a imagem cinematográfica, que, de natureza perceptual, se caracteriza pelo contrário por uma abundância de detalhes visuais, e por aquilo que Chatman designa de «over-specification» (Seymour Chatman, 1999). Este é um aspecto que tem implicações em termos do tipo de recepção pelo fruidor de cada arte: no caso do leitor, por não haver essa «especificação» e essa delimitação taxativa do universo ficcional (já que não vê a história, mas *lê-a*), a maior parte do narrado fica a cargo da sua imaginação (a caracterização das personagens, dos cenários, etc.), o que lhe dá maior oportunidade de projectar, em parte, a sua própria história.¹⁶ O cinema, em contrapartida, integra o espectador num mundo perfeitamente perfilado: o espectador recebe imagens já feitas, já fabricadas, a partir das quais imagina. Isto tem levado a considerar-se o cinema uma arte mais ou menos passiva, pois o espectador

respectivos contextos em que se envolvem os destinatários de uma e de outra prática artística» (Abílio Cardoso, op.cit.: 26).

¹⁶ Por outro lado, ocorre frequentemente na literatura certos pormenores da história, devido à ausência de visualidade, serem pouco esclarecedores, o que leva o leitor a fazer um esforço que no filme nem sempre sente necessidade de fazer. No entanto, o facto de poder efectivamente voltar atrás e “re-assimilar” conceitos resolve eventuais ambiguidades de leitura.

não tem um papel tão preponderante na “construção” da história. Apesar de haver certos filmes que, pela forma como estão construídos, apelam mais ou menos para a participação activa do espectador, de um modo geral, o filme é um objecto artístico pré-definido, pré-fabricado.

O modo como cada arte se exprime (conceptual vs icónico) e a natureza da matéria de que se servem para tal (homogeneidade vs heterogeneidade), além de influenciarem o próprio processo de fruição física e psicológica pelo leitor / espectador, produzem consequências diversas na configuração de componentes como o tempo, o espaço, a perspectiva e os modos de representação da narrativa.

2.2.1. O Tempo

No que à categoria *tempo* diz respeito, podemos dizer que as narrativas verbais demarcam com facilidade as diferentes temporalidades, assinalando-as através de um conjunto de elementos gramaticais e semânticos que reenviam para os respectivos referentes (os verbos, os pronomes, os advérbios). No cinema, devido à sua natureza visual, tal categoria circunscreve-se na sucessão de representações de um presente: «It is commonplace to say that the cinema can only occur in the present time. Unlike the verbal medium, film and its pure, unedited state is absolutely tied to real time». (Seymour Chatman, op. cit.: 84)¹⁷

A determinação e marcação de hiatos temporais no cinema decorre, por seu lado, da significação do conteúdo das imagens, do contexto da narração fílmica e ainda de códigos convencionalizados.¹⁸ Notemos, a este respeito, que, apesar dessa aparente dificuldade em manifestar as diferentes temporalidades, o cinema criou uma especificamente cinematográfica que é a

¹⁷ É precisamente devido ao carácter “presente” da imagem que a “actualização” do passado se faz de modo mais forte no cinema do que na literatura. A escrita produz um efeito de anterioridade da história sobre o discurso, enquanto o filme produz um efeito de contemporaneidade da história sobre o discurso. Daí também a predilecção dos cineastas pelo «flashback como revelação», como portador de informações importantes para a descoberta do passado (Seymour Chatman, op.cit.).

¹⁸ Para além dessa técnica compositiva propriamente cinematográfica, muito propícia à criação de anacronias que é a montagem e o corte, o cinema possui outras técnicas que produzem o mesmo efeito, tais como o *flashback*, o *flashforward* e a assincronia.

que se obtém da *articulação* mais ou menos complexa de *imagens, sons e palavras*.¹⁹ Tal capacidade de narrar num determinado tempo, mostrando embora outro, só se torna possível porque o significante fílmico, devido à sua dimensão sincrónica e à aptidão para a apresentação simultânea das acções, assim o possibilita.

A sétima arte introduziu ainda aquilo que, para Hauser, constitui a verdadeira essência temporal cinematográfica – a *mobilidade temporal*:

Em resultado da descontinuidade do tempo, o desenvolvimento retrospectivo do enredo combina-se com o desenvolvimento progressivo em completa liberdade, sem qualquer espécie de sujeição cronológica, e, por intermédio de repetidas curvas e desvios no continuum-tempo, a mobilidade, que é a verdadeira essência da experiência cinemática, é levada aos limites extremos. (Arnold Hauser, op.cit.: 28)

2.2.2. O Espaço

Quanto à categoria *espacial*, na narrativa fílmica o espaço da história expõe-se, uma vez mais devido ao carácter icónico do significante, de modo análogo ao espaço do mundo real, enquanto na narrativa verbal «[it] is what the reader is prompted to create in imagination [...] on the basis of the characters perceptions and/or the narrator's reports» (Seymour Chatman, op.cit.: 104). Desse modo, o leitor transforma as palavras em projecções mentais, havendo maior liberdade de imaginação do que no filme, visto tratar-se de um espaço abstracto. O espaço da história, no cinema, ocorre em simultâneo com a ocorrência temporal dos eventos, ao contrário da literatura, onde a determinação do espaço diegético se faz separadamente em relação à narração de eventos (alargando, com efeito, o tempo do discurso).²⁰ O espaço

¹⁹ É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador verbal narra um evento do passado, apresentando-se no ecrã as imagens desse passado e persistindo auditivamente um sinal do presente (a música ou outro elemento sonoro do lugar onde o narrador conta esse passado, portanto, do seu momento presente). Neste caso, «Le récit mélange donc deux temporalités diegétiques différentes, d'une façon qu'un roman ne peut rendre: nous sommes à la fois dans le passé et le présent, dans un lieu et dans un autre, dans l'imagination et dans la «réalité» (du moins dans celle qui est suggérée et supposée par le premier niveau du récit)» (André Gaudreault, op.cit.: 110). Existe ainda um outro exemplo, que é quando a imagem mostra o presente, embora a personagem narre algo do passado.

²⁰ Ao contrário do cinema, onde parâmetros topográficos e cronológicos ocorrem em «lugares» diferentes do significante fílmico (respectivamente, na banda-imagem e na banda-sonora), na

fílmico está, pois, praticamente sempre representado, sendo as informações narrativas relativas às coordenadas espaciais fornecidas em abundância: «C'est que, comme tout autre média visuel, le cinéma est fondé sur la présentation simultanée, en synchronie, d'éléments informationnels» (id.: 81).

Esta simultaneidade espaço-temporal no cinema e a sua impossibilidade na literatura deve-se, de novo, à natureza do significante: naquele, devido à multiplicidade da matéria de expressão, nesta devido ao seu carácter monódico e unilinear. Hauser fala desta ocorrência simultânea do espaço-tempo no cinema como o resultado de uma mútua fusão entre as duas categorias, adquirindo uma as características da outra. Assim, no filme:

O espaço perde a sua qualidade estática, a sua serena passividade, e torna-se dinâmico; surge, por assim dizer, diante dos nossos olhos. É fluído, sem limitação, não atingindo um fim, é um elemento com a sua própria história, o seu próprio esquema e processo de desenvolvimento. O espaço físico homogêneo assume aqui as características do tempo histórico, heterogeneamente constituído. Neste meio as fases individuais não são já da mesma espécie, as partes individuais do espaço já não têm o mesmo valor; o espaço contém posições especialmente qualificadas, mas com certa prioridade de desenvolvimento, outras significando a culminação da experiência espacial. (Arnold Hauser, op.cit.: 25)

Este aspecto relaciona-se ainda com o facto de a imagem fílmica constituir um significante eminentemente espacial, pelo que a própria composição do espaço diegético se vê condicionada pela natureza móvel e espacial do espaço do discurso. Não esqueçamos que a nossa apreensão da representação fílmica deriva dessas duas características materiais da imagem: as suas dimensões como imagem fixa e móvel e a sua superfície rectangular e plana.²¹ Para além disto, não devemos esquecer que o espaço

literatura é impossível representar simultaneamente parâmetros espaciais e temporais do evento narrado: «La cooccurrence spatiale, la synchronie, la simultanéité sont un idéal impossible à atteindre pour le narrateur scriptural. Lorsque deux événements ont lieu simultanément dans la même espace, celui-ci doit nécessairement en laisser un de côté, ne serait-ce que de façon provisoire». (André Gaudreault, op.cit.: 80). Veremos, contudo, com a análise que empreendemos a *O Delfim*, como é possível *sugerir* tal efeito de simultaneidade cinematográfica na escrita literária.

²¹ O dispositivo material de produção da narrativa fílmica implica a existência de três tipos de espaço: 1. o espaço profílmico (o campo, delimitado pelo quadro da câmara) e o de rodagem, forçosamente contíguo àquele (o espaço daquele que filma); 2. o espaço de apreensão da representação fílmica (o do espectador, a sala de cinema) e o lugar de inscrição do significante visual, que é a superfície do ecrã; 3. o espaço fílmico (a imagem fílmica). A imagem fílmica constitui-se primeiramente como imagem fixa, os fotogramas, dispostos em série numa película transparente, a qual, ao passar com um certo ritmo por um projector (24

cinematográfico não é dado na totalidade por nenhuma das imagens, mas cada uma destas vem acompanhada da consciência da unidade do espaço global e é à medida que as imagens se vão sucedendo que a ideia deste espaço se vai concretizando.

2.2.3. A Perspectiva Narrativa

Relativamente à *perspectiva narrativa*, podemos distinguir no cinema, tal como na literatura, aquele que narra daquele que vê, que podem ou não coincidir. A diferença, contudo, reside no facto de na sétima arte, devido à complexidade do material de expressão e à consequente possibilidade de uma conjugação simultânea de informações variadas, a distinção não ser tão fácil de se fazer.²² Gaudreault e Jost referem-se a essa complexa sobreposição de informações quando especificam que :

Le récit cinématographique est tout particulièrement apte à empiler les uns sur les autres une variété de discours, une variété de plans de l'énonciation et, finalement, une variété de points de vue qui peuvent, éventuellement, s'entrechoquer. (André Gaudreault, op.cit.: 54)

No cinema, a instância narradora corresponde à entidade que se encarrega não só da actividade de *mostração* (a actividade da rodagem ou filmagem, em que se articulam os fotogramas entre si), mas também da actividade de *narração* (a actividade de montagem, em que se articulam os planos entre si).

imagens por segundo, no cinema sonoro e 16 / 18 no mudo), origina a imagem ampliada e em movimento. A sua delimitação por uma superfície plana e rectangular forma, por sua vez, o *quadro*, que, com dimensões e proporções impostas por premissas técnicas, tem um papel determinante na composição da imagem. Perante o quadro, e devido à impressão da realidade do cinema, produzida pela ilusão de movimento e de profundidade, reagimos como se estivéssemos perante o espaço real em que vivemos. Como este espaço é limitado pela extensão do quadro, apercebemo-lo como uma parte desse espaço, o *campo*, cuja visibilidade é prolongada por um espaço invisível, o *fora – de – campo*. Campo e fora-de-campo comunicam entre si de vários modos e o último só existe em face do primeiro. Uma boa parte do potencial narrativo do cinema reside nas articulações constantes entre o campo e o contra-campo, as quais formam a sequência fílmica: «Chaque succession de plans actualise et organise un espace précédement hors champ. L' "ici-maintenant" du plan en cours n'est que le "là" du plan antérieur, tandis que le "là" du plan en cours deviendra bientôt un "ici-maintenant"» (André Gaudreault, op.cit.: 87).

²²Como explica Chatman, «The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices», os quais «usually work in consort, but sometimes the implied author creates an ironic tension between two of them» (Seymour Chatman, op.cit.: 135).

Gaudreault e Jost designam de «meganarrateur» essa instância fundamental responsável pela comunicação da narrativa fílmica.²³ Embora a instância fílmica intervenha em vários âmbitos, como o *profílmico*, que diz respeito a todos os elementos que o cineasta manipula para os colocar perante a câmara («mise en scène»), e o *filmográfico*, que pressupõe uma actividade relacionada com a aparelhagem cinematográfica (nomeadamente as actividades de enquadramento, de movimentos do aparelho, etc., a «mise en cadre»), é ao nível da *montagem* («mise en chaîne») que a presença do narrador mais se faz sentir. Aqui, por muito que se tente ocultar a sua presença, apagando os traços da actividade narrativa e as marcas da enunciação, nunca o fazemos completamente, uma vez que «Un changement de plan, quelque précaution que l'on prenne, restera toujours visible» (id.: 114). Assim é que o *mostrador fílmico*, mesmo sendo muito importante quanto ao papel que assume em relação à realidade referencial (inscrevendo um determinado ponto de vista, enquadrando certos objectos e não outros, controlando a nitidez da imagem, fazendo a ligação entre os objectos, etc.), é, à partida, mais invisível que o *narrador fílmico*, o qual é «absorbé par les images mêmes et par la façon dont elles sont jointes les unes aux autres. Le narrateur semble «lire» les images au spectateur au même moment où il les présente. Le narrateur est invisible, ne révélant sa présence que par la manière dont il révèle les images sur l'écran» (id.: 152).²⁴

Narrador literário e narrador fílmico distinguem-se, pois, em termos da complexidade de funções, visto que, embora a organização da informação narrativa fique também a cargo do primeiro, a sua função primordial é «enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa» (Carlos

²³ Segundo os mesmos autores, o *mostrador fílmico* é a instância responsável pelos níveis profílmico e filmográfico, enquanto o *narrador fílmico* intervém no trabalho de estruturação da narrativa, na montagem. A expressão *meganarrador* abarca, portanto, as duas instâncias, o mostrador e o narrador fílmicos.

²⁴ Para Gaudreault e Jost, a narratividade fílmica só surge com a montagem, por ser precisamente esta a operação privilegiada através da qual se manifesta a intervenção do *narrador fílmico*. A existência da montagem permite que haja uma articulação dos segmentos espaço-temporais uns nos outros (e não um só espaço e um só tempo como no teatro), bem como a presença de diferentes modulações temporais, e isso é da responsabilidade de um narrador fílmico. É pela montagem que «le spectateur éprouve cette sensation de ne pas être seul à regarder cette histoire qui se déroule devant ses yeux. C'est par les déboîtements de caméra, principalement, qu'il perçoit le rôle de cet adjuvant [...] que serai le narrateur filmique». (id.: 102)

Reis, 2000: 257). O segundo, por seu lado, ao manipular as diversas matérias de expressão fílmica, tem também como função a sua ordenação e organização de modo a que as diversas informações narrativas “cheguem” ao público.

A diferença substancial, contudo, entre a enunciação literária e a fílmica é sobretudo evidente quando se trata de analisar, por um lado, a apropriação por um narrador primeiro do discurso de um narrador segundo e, por outro, de confrontar a relação temporal entre a narração (o discurso) e a ficção (a história). No primeiro caso, a enunciação fílmica distingue-se claramente da literária, uma vez que, embora nesta última seja também possível tal apropriação, são os aspectos tipográficos que permitem distinguir um discurso do outro (o signo escrito), enquanto naquela são utilizados vários meios para o fazer (o som, a imagem, a palavra). Por outro lado, na enunciação literária só é possível dar a voz a cada narrador um após o outro, e nunca ao mesmo tempo, devido a tratar-se da mesma matéria de expressão – a verbal (homogeneidade do material expressivo). Na fílmica, por se tratarem de matérias diferentes (polifonia do material expressivo), tal é feito de modo simultâneo:

Dans ce cas, le double récit se présente comme une concomitance de la “voix” narrative du mégarrateur filmique, responsable du récit audiovisuel, et de celle du (sous-)narrateur verbal, responsable du (sous-)récit oral. (id.: 51)

Ao confrontarmos a relação temporal entre o discurso e a história, verificamos ainda que, por o cinema actualizar a mensagem narrativa quer através de imagens fílmicas, quer através de imagens fílmicas em conjugação com uma ou mais vozes (diegéticas ou não), surge a já referida especificidade temporal tipicamente cinematográfica que é que nasce da divergência temporal entre o conteúdo da imagem e o conteúdo do som.²⁵ Assim sendo, ao contrário da literatura, onde tal divergência só se pode fazer de modo sequencial, no cinema, o som (a voz *off* por exemplo) pode narrar um determinado tempo, enquanto a imagem apresenta outro simultaneamente. Este aspecto não pode deixar de estar, por seu lado, ligado à questão do

²⁵ Cf. final do ponto 2.2.1. desta Primeira Parte.

ponto de vista, elemento onde a comparação cinema – literatura nos leva a diferenças determinantes. Na escrita, as marcas da focalização (externa, interna e zero) são detectáveis através do conteúdo (os eventos são narrados de acordo com o conhecimento da personagem) e das marcas linguísticas (de pessoa, tempo verbal, deícticos de espaço e tempo). No filme, são-no através da imagem (do lugar e da posição da câmara) e do som (diegético ou não diegético). Nesta arte, dado aceder-se de modo concreto à matéria visual e sonora (e não abstractamente, como na literatura), faz-se ainda a distinção entre o ponto de vista cognitivo e o ponto de vista perceptual. Assim, o termo “focalização” designa apenas «ce que sait un personnage» (François Jost, 1987: 18), correspondendo então a um ponto de vista cognitivo, enquanto que para designar o ponto de vista perceptual surgem os termos “ocularização” e “auricularização”, conforme o ponto de vista da personagem seja, respectivamente, visual ou auditivo.²⁶

Esta é uma distinção muito importante porque tipos de informação parecidos, como aqueles relativos ao pensar, ao saber e ao sentir das personagens, surgem mais bem definidos por ocorrerem de modo simultâneo

²⁶ A ocularização / auricularização correspondem à relação entre aquilo que a câmara / banda sonora apresenta e aquilo que é suposto a personagem ver / ouvir, respectivamente. Ambas podem ter variantes: *Ocularização/auricularização zero* – momento em que a câmara / som não correspondem ao olhar / ouvido de nenhuma instância diegética (a câmara/o som simplesmente focam algo que não é necessariamente o que a personagem vê / ouve); *Ocularização/auricularização internas* – há subjectividade visual/auditiva (a câmara / o som parecem substituir o olho / ouvido da personagem); *Ocularização/auricularização interna primária* – são as deformações visuais / sonoras que remetem para um determinado olhar / ouvido; *Ocularização/auricularização interna secundária* – a subjectividade visual / auditiva é construída pela montagem e pelo visual / som (pela incidência angular, pela gravação...); *Ocularização/auricularização “espectatorial”* («spectatorielle») – quando, em relação à personagem, o espectador tem vantagem visual/sonora e, portanto, cognitiva; *Ocularização/auricularização modalizada* – tudo aquilo que a câmara/banda sonora apresenta e que corresponde a uma imagem/um som mental do narrador (todo o tipo de representações mentais) e que é feita por meio de operadores de modalização. Quando se trata de um plano seguido de um olhar, torna-se relativamente fácil deduzir que é uma ocularização; mas, tratando-se de uma imagem mental, esta pode ser por um lado a ilustração daquilo que o narrador verbaliza (sobre o que vai na sua mente) e por outro pode ser a visão imediata de uma cena. Desaparecendo os operadores de modalização, é como se a personagem confundisse a sua recordação, sonho, imaginação, com uma percepção. Nalguns filmes, é impossível definir o grau de realidade de tal ou tal imagem (se é real, recordação, imaginação, sonho), porque as percepções (ocularização) e as representações mentais das personagens são tratadas da mesma maneira (segundo as regras da ocularização interna), sem operadores de modalização (François Jost, op. cit.).

em lugares diferentes do significante fílmico. Na literatura, por se tratar sempre da palavra escrita a exprimir tais informações, a diferença é atenuada:

Or, si la perception (ocularisation et auricularisation) et la focalisation ne marchent pas toujours de concert dans le roman, les différences entre penser, savoir, sentir sont atténuées dans la mesure où le moyen privilégié de les exprimer est une construction similaire (un verbe d'attitude propositionnelle du type "il pensa que..." ou "il sentit que..."). Dans le film, à l'inverse, ces différentes attitudes psychologiques (cognitives ou affectives) ne sont pas toutes transmises par le même canal physique. Le voir se déduit de l'image par les différents souscodes du plan et du montage; le sentiment peut, dans une certaine mesure, s'exprimer visuellement; c'est le devoir du jeu de l'acteur, conjugué au découpage (que l'on pense au «reaction cut»), mais il peut aussi se préciser par le dialogue ou la voix *off*. La pensée intérieure a pour support privilégié la bande sonore : ce peut être une voix qui accompagne l'image, mais ce peut être aussi l'occurrence libre d'un son. Quant au savoir du personnage, il est, pour le spectateur, parfois une résultante encore plus complexe de ce qu'a vu, entendu ou dit le personnage... (id.: 63-64)

Contudo, embora tal multiplicidade do significante fílmico possibilite uma apresentação mais bem definida da informação, é comum fazer-se um uso, no cinema, da oposição de informações, aumentando-se as ambivalências, uma vez que se pode transmitir ao mesmo tempo, por meio do som, da imagem e das palavras, informações contraditórias.

La distinction entre voir et savoir, qui semble fondée linguistiquement, s'impose d'abord pour l'analyse cinématographique, dans la mesure où maints films développent des situations dans lesquelles on voit le personnage évoluer sur l'écran, tandis que sa voix nous apprend ce qu'il pense, ce qu'il sait ou ce qu'il veut. (id.: 110)

O choque de pontos de vista tem sido, aliás, um recurso muito explorado por muitos cineastas por impedir a possibilidade de se estabelecer a “verdade” da história.

2.2.4. Os Modos de Representação e de Apresentação da Narrativa

Nos modos de representação da mensagem narrativa, cinema e literatura exprimem também de forma particular o concreto e o abstracto. Como ambas as artes têm objectivos diferentes, actuam de modo diferente na *descrição* dos objectos e da subjectividade. A literatura, ao pretender realçar as

características dos objectos, reforça desde logo a sua importância, fazendo-o de modo sequencial e sintético. O cinema, pretendendo substituir o representado, dá-nos uma grande quantidade de objectos, que são percebidos de modo global e imediato. Por outro lado, enquanto na arte literária a descrição pode ser feita por separado ou conjuntamente, no cinema a imagem é simultaneamente narrativa e descritiva. Na descrição da subjectividade, por seu lado, é sabido que a sétima arte tem encontrando dificuldades em exprimir os pensamentos, a memória, a imaginação, os estados oníricos, tendo criado para isso meios e técnicas próprias (as dissolvências, a sobreimpressão, o *flashback*, etc.). Estes meios, curiosamente, foram interessando posteriormente à própria literatura, que, no intuito de se libertar da sua estrutura conceptual e rígida, os foi adoptando devido à sua plasticidade.

Na sua maioria, a descrição literária leva a uma paragem narrativa, à suspensão do tempo diegético e da acção. Genette refere que pode corresponder a um abrandamento do tempo diegético, manifestando-se por uma ruptura no encadeamento dos verbos de acção e uma expansão dos sintagmas nominais, acompanhados de verbos de estado, advérbios e locuções espaciais. No cinema, qualquer plano pode ser descritivo, sobretudo quando se insiste nalgum pormenor. A descrição estrutura-se com a duração do plano, com o número de planos afectos ao mesmo objecto e com os movimentos do aparelho (sobretudo o *travelling* e a panorâmica). A descrição fílmica apreende-se através das relações narração / diálogo / descrição, já que a imagem entra em combinação com as palavras, os sons, a música. Raramente ocorre uma paragem completa no tempo diegético, como acontece com a descrição escrita.

Quanto à *narração*, esta é analiticamente percebida na escrita e sentida no filme. Enquanto na narração escrita «les rapports des actions aux personnages d'une part, au réel diégétique d'autre part, s'expriment par la combinatoire des verbes, sujets et compléments» (Francis Vanoye, op.cit.: 70), na narração fílmica são comunicadas pela imagem e pelo som, que se caracterizam pela imediatez da acção que representam. A escrita selecciona a informação, significando o verbo a acção; a imagem “entrega” a

informação e mostra a acção. A imagem fílmica mostra-nos, por sua vez, várias acções simultâneas, o que é possibilitado pelas dimensões do ecrã e pelos recursos de profundidade de campo. Para muitos realizadores, é a simultaneidade que dá dramaticidade ao filme, algo impossível de ocorrer na escrita. Na narração fílmica é usada a técnica da *découpage* do ecrã para mostrar essa simultaneidade de acções que se desenrolam em lugares e tempos diferentes ou só em lugares diferentes. A escrita implica obrigatoriamente a expressão sucessiva de acções: «Deux événements ou actions simultanés ne peuvent être exposés que l'un après l'autre, leur simultanété étant indiquée par une marque conventionnelle (“au même instant”）」 (id.: 69).

No que diz respeito ao *diálogo*, na escrita, o romancista obriga-se a um *va-et-vient* entre o discurso reproduzido (o enunciado) e a enunciação (a descrição da personagem ao falar), sendo que, por vezes, as convenções do discurso narrativo interferem no diálogo. Há contudo casos em que o diálogo fornece todas as informações, não existindo qualquer espécie de discurso reportado (a progressão da história está na progressão do diálogo). No diálogo fílmico, na sua projecção visual e sonora e não a do guião, é a imagem e o som que nos informam sobre os diálogos das personagens, havendo uma sobreposição do som e das palavras da personagem. Quando é a voz que designa a personagem, há muitas vezes o efeito do fora-de-campo, que pode ser *diegético próximo* (som que não está no ambiente imediato da personagem projectada mas que se ouve fora do campo), *diegético distante* (correspondente às reminiscências sonoras que se sabe pertencerem a outro tempo e a outro ambiente que não o projectado) ou *extradiegético* (uma voz off, por exemplo) (id., *ibid.*).²⁷

²⁷ O diálogo cinematográfico, devido à dinâmica de funcionamento do próprio significante, admite vários tipos de conjugações: pode ser ouvido e mostrado ao mesmo tempo, tendo os aspectos não verbais importância para se compreender as interacções; pode ser ouvido e não mostrado (o fora-de-campo), para criar um efeito estético de ordem diegética ou fílmica; pode não ser ouvido e ser mostrado (quando há um obstáculo – um vidro – que não nos permite ouvir, sendo diegética e narratologicamente motivado) e pode ainda não ser ouvido nem mostrado (a elipse, a evocação de diálogos que não conhecemos) (Francis Vanoye, *op. cit.*).

2.2.5. A Pontuação

Podemos ainda confrontar um aspecto empregue por ambos os sistemas artísticos, que é o da *pontuação*. A pontuação é diferente nas duas artes porque «la ponctuation écrite est, en gros, normalisée, alors que la ponctuation filmique ne saurait l'être: on découvre de nouveaux procédés, un procédé a plusieurs utilisations» (id.: 76). A pontuação escrita tem um emprego lógico (reagrupamento de palavras), expressivo (intenções estilísticas) e demarcativo (separa as partes e as articulações da narrativa). Na pontuação fílmica, a macropontuação é sobretudo demarcativa e intervém na separação das sequências (fundidos, íris, *flou*, brancos, etc.), enquanto a micropontuação é sobretudo rítmica e expressiva e intervém no interior das sequências (no encadeamento dos planos, alguns cortes, etc.). No filme, não existe um emprego lógico da pontuação:

C'est donc bien plus à la grammaire du récit que la ponctuation filmique est soumise, qu'à une logique de regroupement des plans analogue à la logique de regroupement des mots (laquelle se fonde essentiellement sur des nécessités de la communication). (id.: 75)

2.3. O código técnico-compositivo como elemento influenciável

Definidos os comportamentos narrativos e discursivos das duas práticas artísticas, compreendemos agora de modo mais profundo e completo o âmbito em que, de um modo mais geral, se opera essa interacção dialógica entre literatura e cinema. Com efeito, podemos legitimamente afirmar que o contacto da arte cinematográfica com a literária se tem edificado em torno daquilo que Italo Calvino designa por «elementos separáveis do facto “escrita”»,²⁸ ou seja, daqueles elementos que, não dizendo apenas respeito à arte literária, mas dela fazendo parte, são partilháveis por outras artes, nomeadamente o cinema. Referimo-nos, conforme já tivemos oportunidade de constatar, a todos os

²⁸ «Le cinéma ne peut exercer son action d'usure que sur ceux des éléments du roman qui sont séparables du fait écriture.» (Italo Calvino, op.cit.: 66).

elementos ligados à estrutura da transmissão narrativa (a voz, o ponto de vista, o narrador, o narratário), bem como aos componentes da história narrativa (o tempo, o espaço, as personagens, o enredo).

Assim, cientes que estamos do âmbito em que ocorrem as correspondências entre literatura e cinema, o da forma da expressão e o da forma do conteúdo, é indubitável que seja também esse o domínio em que, de um modo global, se produzam as *influências* de uma arte na outra, facto, aliás, já constatado por Aguiar e Silva:

As influências exercidas sobre o sistema semiótico literário por outros sistemas modalizantes secundários de natureza estética – sobretudo a música, a pintura e o cinema –, embora verificáveis a qualquer nível do polícódigo literário, ocorrem muito frequentemente ao nível do código técnico-compositivo. (Aguiar e Silva, op.cit.: 105)²⁹

Esta constatação torna-se, a nosso ver, extremamente importante por ser a partir dela que mais facilmente nos apercebemos dos termos em que se opera a influência de uma arte na outra e, de modo mais concreto, da arte cinematográfica em *O Delfim*, obra cujo autor pretendemos introduzir de seguida.

²⁹O código técnico-compositivo «regula a organização das macroestruturas formais do conteúdo e da expressão do texto literário» (id.: 104), operando assim ao nível do discurso e da narração. Contempla, segundo Carlos Reis, o código *temporal* (relações entre o tempo da história contada e o tempo do discurso que a narra), o código *representativo* (a perspectiva narrativa a partir da qual é contada a história) e o código da *narração* (através do qual se problematiza as condições de existência dos protagonistas da comunicação narrativa: o narrador e o narratário) (Carlos Reis, 1981).

3 – José Cardoso Pires, o cinema e *O Delfim*

3.1. Breve perfil de José Cardoso Pires

José Cardoso Pires é unanimemente reconhecido como um dos mais importantes escritores portugueses da segunda metade de século XX, tendo o seu trajecto como pessoa e como escritor sido marcado pela inquietação e pela deambulação. Considerado acima de tudo como um *romancista*, o escritor não se fixa em nenhum género literário nem pratica um tipo canónico de estética empenhada. A sua relação com o movimento neo-realista português foi ela própria de cariz mais político que literário, constituindo as preocupações de cariz social, espelhadas na sua obra, sobretudo um sinal de resistência ao regime autoritário português. Liberto Cruz apela-o de «*enfant terrible*» do neo-realismo português, devido à posição profundamente revolucionária no seu modo de contar:

Com uma impressionante economia de palavras, uma segurança na escolha do vocábulo justo, e um estilo terso, pessoalíssimo e cativante, os contos fugiam à regra tradicional do neo-realismo português e da história com princípio, meio e fim. Diga-se mesmo que, não raro, terminavam de forma inesperada, seca, repentina, como se o autor fosse incapaz de prosseguir a narrativa. (Liberto Cruz, 1972: 17)

De facto, a principal inovação na sua escrita é a forma como tempo e espaço são abordados, de modo tão original que o mais importante deixa de ser «contar histórias»:

Fugindo a contar uma história, na forma habitual, ele contava-a de forma muito pessoal (e de que maneira!) pondo na fabulação e na sua factura, um processo novo e excitante com a possibilidade de levar o leitor a considerar como não terminada a história que ele, efectivamente, não queria, nem estava interessado em contar. (id.: 21)

Embora mantendo em toda a sua escrita, como traço distintivo, um compromisso da literatura com a realidade sua contemporânea (Portugal é tematicamente um elemento omnipresente), nenhuma das obras de Cardoso Pires se tornou uma fórmula que viesse a repetir, sendo característica evidente «o facto de cada livro seu inaugurar e completar um ciclo de criação literária»

(Eunice Silva, s.d.). Ainda assim, não têm inexistido propostas a delimitar a produção literária do autor. Petar Petrov, por exemplo, questiona o modo como a ficção cardoseana se desloca dentro de uma «estética contemporânea de feição realista» (Petar Petrov, 1996: 72-73), desvendando nela quatro tendências realistas. A primeira, correspondente aos primeiros títulos (*Caminheiros e Outros Contos*, 1949; *Histórias de Amor*, 1952; *Hóspede de Job*, 1963; *Anjo Ancorado*, 1958), é a que mais se compatibiliza com a visão neo-realista, não obstante o ser apenas tematicamente, já que a nível expressivo são introduzidos aspectos inovadores, como a objectividade, os diálogos coloquiais, a economia narrativa, o distanciamento do narrador, entre outros. A segunda fase, de feição exclusivamente subjectiva e experimental, contempla apenas *O Delfim* (1968), obra onde o autor, através de uma certa originalidade temática e de uma complexidade na construção da história, subverte as atitudes literárias dominantes na sua produção anterior. A terceira, «ligada à propensão para a transfiguração do real, próxima de um realismo imaginário ou fantástico» (id.: 85), abarca *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), *Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988). Finalmente, *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) enquadram-se na quarta tendência realista do autor, a que se filia na vertente de um realismo pós-modernista, pelo facto de «representarem um aproveitamento arquitextual do género do romance histórico, entendido no sentido lato» (id.: 88).

Assumindo ou não compromissos estéticos, é inquestionável o uso depurado e inovador que José Cardoso Pires faz da linguagem literária. Intensamente sugestiva e interrogativa, essa linguagem tem sido muitas vezes aclamada como um elemento importante de criação da *surpresa*:

[...] é no convívio dos diferentes que se devem procurar os alicerces da ironia e do humor cardosianos, bem como daquele seu inconfundível modo de escrita em que, a cada passo, a reinvenção da língua e das linguagens nos surpreende, de uma forma sem paralelo nas literaturas de língua portuguesa. (Álvaro Machado, 1996: 388)

Desse carácter reinventivo é de destacar, a nosso ver, a forma como, na globalidade da sua escrita, os diferentes episódios da trama narrativa são *articulados*, forma aparentemente desconexa e despropositada, mas plena de

significado. Mário Dionísio comenta este modo de ordenar, que reflecte as oscilações do autor:

É fácil imaginar o Autor em frente do seu material como quem espalha na mesa as cartas dum baralho, dispondo-as desta e doutra maneira, misturando-as de novo, voltando a separá-las, a dar-lhes novos lugares, até descobrir a organização em que o rei, a dama e o valete mais realcem ou mais se dissimulem conforme as leis da surpresa exijam. E, não raro, cortará alguma delas em dois ou três pedaços, pondo aqui um, o outro ou outros onde menos se espere. (Mário Dionísio, 1984: 30)

Para Óscar Lopes, é precisamente através desta *realização de sequências* que Cardoso Pires faz valer a sua principal força. Segundo o estudioso, este escritor enquadra-se «entre aqueles escritores que (...) escrevem primeiro e pensam depois (depois de virtualmente escreverem o essencial)» (Óscar Lopes, 1986: 267), tal é a sensação de primeiro o escritor ter passado para o papel o que veio à sua mente e só depois ter polido o que escreveu.

3.2. Relação de Cardoso Pires com o cinema

Neste modo de escrever, nesta propensão para um encadeamento casual dos eventos, e não causal, podemos adivinhar essa primeira presença do cinema na escrita cardoseana, uma presença que se foi consubstanciando ao longo do seu percurso como pessoa e como escritor. O próprio autor reconhece primeiro a importância da sétima arte na capacidade de criar, enquanto criança:

Mas o cinema teve uma grande influência para mim, para toda a juventude, para toda a infância lisboeta. Porque, através do cinema, tu aprendias muita coisa. Aprendias a contar, porque nós na escola (isso era comum), nós contávamos os filmes uns aos outros. E depois metíamos coisas nossas nos filmes, já se sabia. Não se via só, a gente metia as nossas coisas, porque tínhamos tipos que eram simpáticos, outros que eu odiava. Havia aí uma capacidade de criar que era muito importante. (Sofia Sousa, s.d.)

Contudo, preponderantes mesmo são as suas palavras a propósito da influência do cinema no âmbito concreto da própria produção literária. Reconhecendo-a «na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem

quotidiano», o escritor admite que «à literatura interessa-lhe apenas a estrutura do discurso narrativo, ou seja, a montagem, o ritmo e a sequência da narração» (Artur Portela, ap. Sofia Sousa, op. cit.). No seu próprio caso, o contacto com a linguagem cinematográfica reflecte-se sobretudo no «enfocamento visual da maneira de contar» e, de um modo geral, no delineamento temporal e espacial da narrativa literária:

Não menos importante, quer-me parecer, é que as liberdades com que a comunicação audiovisual se exprime, o recurso ao flash-back, as distorções, as assincronias, e por aí fora, implantaram novas dimensões de tempo e espaço na narrativa linear. (...) a partir do cinema, o leitor comum passou a aceitar, quase sem se aperceber, as transgressões em tempo e espaço que estão presentes na montagem da novelística dos nossos dias. (id., ibid.)

A vertente fortemente imagética da escrita cardoseana interessou muitos cineastas, e outros, que encontraram nela grandes possibilidades de argumentos para filmes.³⁰ Para Fernando Lopes, quase todos os livros de Cardoso Pires mereciam ser passados a cinema, devido às características que tem como escritor:

Em primeiro lugar, a escrita dele tem um lado seco e americano que a torna muito boa para cinema. Não tem gordura, como acontece com muitos escritores nacionais. Além do mais, o José Cardoso Pires era um bom cinéfilo, o cinema tinha muita importância na vida dele. Depois, uma coisa de que sempre gostei muito nele é que ele é um dos poucos autores portugueses - senão o único - que tem o verdadeiro sentido da *short story*. E a *short story* dá muito jeito para os cineastas. Mais do que livros como *O Hóspede de Job* ou *Alexandra Alpha*, o que eu gosto nele são as short stories, que acho que deviam ser todas feitas em cinema. São secas, dão imensa margem de manobra (Sara Luís, 2002).

³⁰ Algumas das concretizações de livros do autor no cinema, radiotelevisão e vídeo: *A Rapariga dos Fósforos* (Filme de Luís Galvão Teles, inspirado no conto «Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos», Produção Cinequanon, 1973); *Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros* (Realização e adaptação: Álvaro Belo Marques. EN, 1974); *Casino Oceano* (Adaptação cinematográfica do conto «Week-End», Produção Lauro António/RTP, Lisboa, 1983); *Ritual dos Pequenos Vampiros* (Adaptação e realização cinematográfica de Eduardo Geada do conto «Jogos de Azar», Produção RTP, 1984); *Balada da Praia dos Cães* (Filme de José Fonseca e Costa, Produção Andrea-Filme/Animatógrafo, Madrid-Lisboa, 1987); *O Delfim* (Edição audiolivro, interpretação de Luís Lucas, D. Quixote, Lisboa, 1988) (ap. Sofia Sousa, op.cit.) e ainda *O Delfim* (Filme de Fernando Lopes, co-produção Madragoa Filmes, Gemini Filmes, RTP, 2002).

O realizador admite, contudo, que, «apesar da sua aparente simplicidade, quando se começa a trabalhar sobre elas, são extremamente difíceis de se fazer em cinema, ao nível com que ele as trabalha em literatura» (ap. Sofia Sousa, op.cit.).

3.3. Estudos feitos sobre a presença do cinema na escrita cardoseana

Esta vertente cinematográfica da obra cardoseana não tem interessado exaustivamente o mundo da crítica literária. Há unanimidade quanto ao facto de se reconhecer o escritor como cinematográfico e alguns apontamentos têm sido elaborados sobre essa sua vertente. Petrov, por exemplo, indica o aprofundamento do recurso da técnica cinematográfica, em *O Hóspede de Job*, como nova forma expressiva, «pela larga exploração do travelling, com a deslocação do olhar / câmara sobre os espaços palco de diferentes acções» e a «organização sequencial por alternância, com o abandono do princípio de causalidade, a delinear uma complexa montagem narrativa» (Petar Petrov, op.cit.: 80). Luís Cardoso, por seu lado, refere que Cardoso Pires «opta por uma escrita linear iluminada pela sétima arte e por certa literatura anglo-saxónica». E acrescenta, em relação a *O Delfim*:

Pouco dado a registos maniqueístas, cultivou n' *O Delfim* um entrecruzamento de planos temáticos e sociais, numa linguagem de diferentes registos (cinema, publicidade, jornalismo) em convivência de vozes múltiplas. (Luís Cardoso, op.cit.)

Ainda sobre *O Delfim*, Eunice Silva aponta como cinematográfica a apresentação dos espaços e das personagens. A propósito da alusão a um quadro, pelo narrador («colocar, ao centro da moldura»), a autora refere que «Não é uma articulação visual ou pictórica que temos em O D., é muito mais uma articulação fílmica cujos planos estão à espera da montagem final» (Eunice Silva, 1990: 33). E continua: «Assim, o quadro torna-se cinematográfico com a anotação do som da cena: uma mistura de uivos dos cães e da ladainha da igreja rural.» (id.: 33-4). Na apresentação das personagens, ocorre também a referência ao plano cinematográfico: «Os traços do plano fílmico, os seus pormenores referem-se aos sinais que anunciam o Engenheiro. [...] i.e., estamos finalmente em presença da

personagem principal que nos é apresentada num plano perfeitamente cinematográfico» (id., ibid.). E ainda: «Temos uma última imagem cinematográfica do Engenheiro recriada em imaginação pelo narrador» (id.: 52).

Esta alusão ao cinematográfico, a propósito de *O Delfim*, se nos parece correcta, é contudo muito redutora visto que se por um lado se cinge ao uso de metáforas cinematográficas (como «planos», «montagem», «cena», «imagem»), por outro, não são explorados de modo consistente os sentidos que através delas são produzidos. É verdade que, num outro momento, a mesma autora compara o olhar do narrador ao olhar cinematográfico, justificando o registo mecânico que é feito da realidade como uma clara exclusão da onisciência narrativa.³¹ No entanto, a nosso ver, *O Delfim* tem muito mais de cinematográfico, consubstanciando-se de tal modo a sua presença na articulação e na estrutura espaço-temporal da obra que uma nova visualidade se constrói admiravelmente.

3.4. *O Delfim*: organização discursiva

Geralmente considerada como a obra-prima de Cardoso Pires, *O Delfim* tem despertado um interesse crescente como narrativa pós-modernista. No dizer de Eunice Silva, pode «ser lido como o primeiro romance português no qual confluem as principais linguagens estéticas norteadoras do futuro pós-modernismo português devido à mistura de géneros, à polifonia, à fragmentação narrativa e à metaficção» (Eunice Silva, s.d.). Da nossa parte, acrescentaríamos o *diálogo com o cinema* como mais um desses elementos que configuram o romance como uma obra actual. Aliás, muitos dos estudos que têm sido efectuados em torno da obra contemplam aspectos da sua organização formal que, se verificarmos bem, subentendem a presença do cinematográfico na sua estrutura mais implícita.

³¹ «Vemos na ausência de laços, entre aquele que vê e o que é visto, a característica principal do olhar cinematográfico porque esse olhar é o da câmara técnica e industrial, aparelho complexo que vem de nenhum lado e que regista com uma tenacidade mecânica o que vê à volta. Assim é o olhar deste Autor em visita: não se sabe de onde vem, quem verdadeiramente é e só se afirma por uma tenacidade (próxima de uma máquina da era industrial) em registar o que está à sua volta». (id.: 266-7)

A originalidade da obra e do escritor, por exemplo, tem sido apontada pela nova dimensão espaço-temporal e pelo abandono da onisciência narrativa que se instauram na narrativa,³² aspectos que assentam naquilo que Lepecki designa de «sensibilidade polícrona», a tendência para «considerar o tempo como fita, estrada – algo susceptível de se desenrolar sem, no entanto, impedir percursos para diante e para trás, conforme mande a necessidade ou o desejo» (Maria Lepecki, 2003: 156). E, de facto, é característica evidente esse entrecruzamento de discursos e perspectivas, comprovativo de que o narrador circula livremente em todos os tempos, no passado remoto, no passado próximo e no presente:

O narrador vai do presente para o passado e deste para o passado mais remoto, estabelecendo um jogo entre os diferentes períodos temporais, que reverte na intersecção de sistemas particularmente organizados que resultam no significado como um todo (Regina Zilberman, op.cit.: 718).

Esta nova dimensão espaço-temporal, assente numa concomitância espaço-tempo, advém do modo como é construída a história, condicionado pelo ponto de vista na primeira pessoa. Assim, a história vai reflectir as oscilações do sujeito que narra, bem como a sua visão pessoal sobre o narrado:

Todas as dissertações da responsabilidade do narrador surgem por associação de ideias e partem das suas recordações, de apontamentos tomados no passado, de estados oníricos e de realidades observadas no presente (Petar Petrov, op.cit.: 212-3).

³² «A partir os anos 60, destacam-se na novelística portuguesa, José Cardoso Pires e Augusto Abelaira, autores que [...] afastam-se da influência das gerações de ficcionistas dos anos 40 e 50, sobretudo no domínio formal. Há a renovação do romance português e novas concepções da dimensão espaço-temporal permitem que o romance seja inovador. [...] Os ficcionistas [...] não se absorvem em contar histórias, libertando-se do desenvolvimento linear e rígido determinado pelo enredo. Suas narrativas procuram desvelar o mistério da linguagem...» (Regina Zilberman, 1998: 711). E ainda: «JCP revela aqui [em *O Delfim*] a sua técnica e concepção do escritor moderno. Abandonando a via do romancista onnipresente e onipotente [...] A intriga – se a há – é composta por todos. Cada personagem – entregue a si mesma – contribui com o seu quinhão para o desvendar do mistério. Entretanto, o autor vai ligando todas as peças, deduzindo e reflectindo sobre a possibilidade de actuação dos heróis (admitindo a hipótese de erro), mas sem as orientar nem lhes cortar as iniciativas» (Liberto Cruz, op.cit.: 38).

Para Eunice Silva, a presença deste sujeito que narra é notada quer através da memória,³³ quer através de uma «notação da visibilidade do mundo à sua volta», «uma visibilidade escolhida segundo um critério de notação da simultaneidade de mundos, de tempos e de pontos de vista vários sobre os universos narrados» (Eunice Silva, op.cit.: 372). Tal aspecto, a primeira pessoa verbal como *origo* da acção narrativa, faz muitas vezes veicular o conteúdo da narrativa como algo meramente possível, tornando-se difusas as fronteiras entre o ocorrido e o não ocorrido:

A mistura de afirmações que reproduzem estados de coisas reais com boatos que apenas aparecem como coisas reais no modo de apresentação, e ainda a desfocagem dos níveis de tempo, levam o eu narrador a perder a capacidade de destrição entre real, imaginado e possível. E vemo-lo começar a oscilar entre certeza e incerteza, não sendo capaz de distinguir claramente entre passado e presente e acabando num estado alucinatório óptico-acústico-olfáctico-gustativo em que as fronteiras entre o imaginado, o rememorado e o *hic et nunc* percebido se apagam e confundem. (Claudia Hoffmann, 1995: 594)

Este modo de narrar vai conferir à narrativa um carácter de forte descontinuidade que será plenamente sentido pelo leitor. A desarticulação engendrada é tal que o leva a desconfiar do representado:

A dissolução de toda e qualquer segurança no espaço ficcional produz no leitor uma atitude de desconfiança frente a todo o modo de representação que pretenda reproduzir o real sem que do mesmo passo seja problematizado o sujeito que percebe, selecciona e julga. (id., ibid.)

Assim, e para sintetizar, características como a concomitância espaço-temporal, a consciência polícrona, a descontinuidade e fragmentação narrativas, aspectos ligados enfim à organização das macroestruturas formais do conteúdo e da expressão (o código técnico-compositivo) de *O Delfim*, e já notados por vários estudiosos, são aspectos que configuram esta obra como uma obra cuja estrutura assenta num modo de construção a nosso ver muito próximo da narração cinematográfica.

³³ «Há um “egocentrismo” definido «em termos de uma memória enquanto processo psíquico que organiza o conjunto ficcional» (Eunice Silva, op.cit.: 374).

3.5. «O Delfim»: o filme

É curioso notar, contudo, que a versão cinematográfica de *O Delfim*,³⁴ embora constituindo uma admirável realização de Fernando Lopes, recusa a descontinuidade e a fragmentação discursivas que predominam ao longo da versão literária e que lhe dão um carácter particular. Assim, se quisermos comparar a organização discursiva de ambas as produções, verificamos que no filme há uma maior preocupação em apresentar os eventos de modo mais linear. Ao contrário do livro, onde, conforme teremos oportunidade de observar, a continuidade dos eventos narrados é constantemente interrompida, no filme, apenas se recorre por duas vezes ao recuo no tempo (aos conhecidos *flashbacks*): num primeiro momento, breve, para contextualizar e caracterizar as personagens da lagoa; num segundo momento, muito mais prolongado, para narrar os vários episódios que configuram a narrativa das mortes na casa da lagoa (episódios cuja sequência é também ela linear e ininterrupta, opostamente à do livro). Deste modo, dissipa-se, no filme, toda e qualquer confusão interpretativa, recorrente na versão literária.

Não sendo nosso propósito proceder aqui a uma abordagem comparativa e aprofundada entre as duas versões, e nem sequer fazer qualquer comentário relativamente à fidelidade ou não ao «espírito» da obra original, não podemos, no entanto, deixar de referir um aspecto importante neste âmbito: o facto de o ponto de vista adoptado constituir um elemento claramente distintivo entre ambas as versões, determinando assim o seu modo de narrar. Enquanto no livro se adopta, já o dissemos, um ponto de vista pessoal e subjectivo, reflectindo a narrativa as oscilações do sujeito que narra, no filme, é adoptada a focalização zero, ou, cinematograficamente falando, a ocularização / auricularização zero, onde, como é sabido,³⁵ a subjectividade visual e auditiva está ausente.

³⁴ «O Delfim», filme de Fernando Lopes, co-produção Madragoa Filmes, Gemini Filmes, RTP, 2002.

³⁵ Cf. parte final do ponto 2.2.3. desta Primeira Parte, onde abordamos o ponto de vista cinematográfico (em especial a nota de rodapé n.º 26).

Esta é uma importante constatação, uma vez que é precisamente a adopção de um ponto de vista pessoal e subjectivo aquilo que, a nosso ver, justifica o recurso às transposições convencionais fílmicas, frequentes, como veremos, em *O Delfim*.

Cabe-nos, por isso, nesta etapa do nosso trabalho, esclarecer o que é isso de «linguagem cinematográfica» para assim podermos compreender o que, no sistema fílmico, pode funcionar como base teórica para uma análise à narrativa delfiniana.

SEGUNDA PARTE

O *MODUS OPERANDI* DO CINEMA COMO ALICERCE TEÓRICO À ANÁLISE DE *O DELFIM*

Le cinéma est l'art de la mélodie et de l'harmonie du mouvement plastique, un art qui chante le mouvement dans l'espace et dans le temps, qui le surprend chez les choses vivantes, le déforme ou le reforme mais toujours le magnifie.

Pierre Porte

Considero também típico do cinema aquele tipo de montagem que, através de sequências particulares, leva à abolição da consueta continuidade espaço-temporal e obtém aquela originalíssima dissociação do elemento temporal e espacial de que só esta arte nos deu a verdadeira medida. Pense-se na arritmicidade das sucessões, na elasticidade das diversas durações, nos diversos saltos de lugar e de tempo; no retrocesso de acontecimentos, tudo isso obtido através de hábeis manipulações do material fílmico.

Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*

0 – Introdução

Tratando-se, a nossa intenção, de explorar as condições em que se opera a influência do sistema semiótico fílmico na obra delfiniana, é de toda a pertinência analisar, ainda que de modo sumário, a arte cinematográfica naquilo que ela tem de linguagem específica. Como refere Lotman, a narração cinematográfica é «uma narração realizada com os meios do cinema», não reflectindo «somente as leis gerais de qualquer narrativa, mas também os traços específicos, próprios da narração que se realiza com os meios do cinema» (Yuri Lotman, 1978b: 122). Nesta segunda parte, procedemos pois à abordagem da especificidade cinematográfica como sistema de significação e de comunicação que é, implicando essa abordagem a análise do sistema de signos que a compõem e todo o conjunto organizado de *relações estruturais* que constituem esses signos, relações semânticas e sintácticas.³⁶

No cinema, é primordialmente a natureza do seu significante aquilo que determina o seu carácter especificamente narrativo. Como qualquer outra linguagem artística, o cinema é dotado de uma multiplicidade de códigos que regulam e condicionam a constituição da sua mensagem:³⁷ os códigos de analogia perceptiva, os códigos de nominação icónica e os códigos especializados. Devido a esta multiplicidade de matérias de expressão (icónicas, verbais, sonoras), a esta polifonia e espessura significantes, na sétima arte, é possível uma sobreposição de variedade de discursos, de planos de enunciação, de pontos de vista, enfim, uma variedade de situações e informações narrativas que a vários níveis interessam à literatura.³⁸

³⁶ A análise semiológica no cinema é a análise daquele que se propõe «estudar a combinação e o funcionamento das principais estruturas significantes na mensagem fílmica». A noção de *linguagem cinematográfica*, que «já coloca todo o problema da semiologia do filme», só deve ser usada «depois de estarem adiantados os estudos dos mecanismos semiológicos que actuam na mensagem fílmica» (Christian Metz, 1977: 111-2).

³⁷ «Toda a linguagem artística, por conseguinte, é típica e explicitamente heterogénea, já que resulta da combinação, da interacção sistémica de múltiplos códigos» (Aguar e Silva, 1988: 81). A arte literária, por exemplo, compõe-se de códigos estilísticos, actanciais e técnico-narrativos (Carlos Reis, 1981).

³⁸ O que importa destacar a este nível é sobretudo o modo particular *como narra* a imagem-movimento, quando «tout plan contient virtuellement une pluralité d'énoncés narratifs qui se superposent, jusqu'à se recouvrir quand le contexte nous y aide» e visto que «pour l'image cinématographique, il est très difficile de ne signifier qu'un seul énoncé à la fois, comme on

De modo particular, os códigos especializados, aqueles que constituem estritamente a linguagem cinematográfica, são os que, por dizerem respeito às *organizações significantes*, funcionam essencialmente como base teórica para a análise a *O Delfim*. Assim, partindo dos conceitos mais relevantes apresentados por teóricos como Metz, Deleuze, Gaudreault, Jost, Burch, Dorfles, Marcelo Giacomantonio, Angelo Moscariello e outros, debruçar-nos-emos sobre aqueles aspectos que, do nosso ponto de vista, determinam os limites da interacção entre cinema e a obra em estudo: a co-ocorrência de elementos, a dinâmica da montagem, as particularidades narrativas da imagem-movimento, as transposições espaço-temporais e a variação perséptica que deriva da conjugação entre o ocular e o auricular. A nosso ver, é da compreensão desta especificidade cinematográfica que melhor entenderemos a que níveis se pode operar essa presença do fílmico em *O Delfim*, uma presença que, esperemos, não deve resultar da mera aplicação de procedimentos técnicos e de termos cinematográficos ao texto literário em causa, sob pena de se cair numa abordagem superficial, mas de um âmbito muito mais amplo, aquele que define os sentidos que com tal aplicação se produzem na obra delfiniana.

s'en rend compte dès que l'on essaie de noter les informations visuelles véhiculées par un plan» (Gaudreault, op.cit.: 22).

1 – A especificidade cinematográfica

1.1. Multiplicidade de códigos e espessura significativa

O aparecimento do cinema como arte e como fenómeno cultural está ligado a toda uma série de invenções técnicas e, nesse sentido, não pode separar-se da sua época: o fim do século XIX e o século XX. No entanto, não podemos esquecer que «o que constitui a base artística do cinema radica numa tendência muito mais antiga, determinada pela oposição dialéctica entre os dois tipos fundamentais de signos que caracterizam a comunicação na sociedade humana» (Yuri Lotman, op.cit.: 23): os *signos icónicos* e os *signos convencionais*.

Os *signos icónicos* são aqueles que supõem, para o seu significado ou conteúdo, uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria. Por serem mais naturais e mais inteligíveis que os signos convencionais, a percepção que temos deles é mais rápida. A imagem de um determinado objecto no espaço fílmico constitui, por si só, um signo icónico. Limitam-se, os signos icónicos, à função de denominação e, segundo Metz, constituem o «primeiro conjunto organizado ou organizável de significações que antecede no cinema a “linguagem cinematográfica” propriamente dita e sem o qual esta seria ininteligível» (Christian Metz, op.cit.: 204). Quer isto dizer que, para a semiologia cinematográfica, é por uma *analogia visual e auditiva* que se constitui o *primeiro* nível de organização que é a *imagem*. Os códigos icónicos ou perceptivos são, pois, códigos culturais por existirem *antes da própria linguagem cinematográfica*. É na medida de uma analogia visual com um *carro* (objecto real) que reconhecemos este objecto *como um carro*, num filme.

Nos *signos convencionais*, por seu lado, a relação entre a expressão e o conteúdo não é uma relação motivada intrinsecamente, sendo necessário, na sua decifração e compreensão, o conhecimento de um *código determinado*. No âmbito especificamente cinematográfico, os *efeitos ópticos*, por exemplo, constituem um tipo de signo convencional. Os signos convencionais formam facilmente sintagmas e dispõem-se em microcadeias, sendo que o carácter

formal do seu plano de expressão facilita a circulação de elementos gramaticais. Adaptam-se, pois, à criação de *narrativas*. Estes signos, também designados de «especializados»,³⁹ opõem-se aos signos icónicos por serem especificamente cinematográficos e funcionarem num outro nível de organização: «*por cima* da analogia fotográfica e fonográfica», enquanto os icónicos ou perceptivos funcionam na tela, «principalmente *por baixo* da analogia fotográfica e fonográfica» (id.: 134).

Na sua base semiológica, o cinema forma-se, pois, da síntese e da interacção destes dois tipos de signos: sendo uma *arte icónica* por natureza, é recorrendo aos signos convencionais que adquire a sua *tendência narrativa*. O *sistema complexo de significação* que caracteriza esta arte advém, então, dessa tendência remota para articular estes dois tipos de signos, culminando numa *multiplicidade de códigos*, exclusivos ou não da sua linguagem. Christian Metz classifica este conjunto de códigos que intervêm na mensagem cinematográfica em *cinco grandes níveis de codificação*, hierarquicamente sobrepostos, representando, cada um, uma espécie de articulação:

1º – *A percepção em si*, sistema de construção do espaço das “figuras” e dos “fundos”, etc., (sistema de inteligibilidade já adquirido e variável conforme as culturas);

2º – *O reconhecimento e identificação dos objectos visuais ou sonoros* que aparecem na tela. É a capacidade de manipular adequadamente o material denotado que apresenta o filme (também cultural e adquirida);

3º – O conjunto de *simbolismos e conotações* de diversa natureza que se ligam aos objectos e às relações entre objectos (sistema cultural);

4º – O conjunto das *grandes estruturas narrativas* (também cultural);

5º – O conjunto dos sistemas *especificamente cinematográficos* que organizam, num discurso específico, os diversos elementos fornecidos pelos elementos dos quatro níveis anteriores (âmbito estritamente cinematográfico).

Nesta perspectiva, «o *cinema como totalidade* é um lugar onde se superpõem e se encaixam *vários* sistemas significantes e [...] a *linguagem cinematográfica* não passa de um deles» (id.: 133). Os movimentos de

³⁹ «De qualquer modo nos parece que se pode distinguir pelo menos duas grandes espécies de organizações significantes, os códigos culturais e os códigos especializados» (Christian Metz, op. cit.: 133ss).

câmara, as variações de escala dos planos, o tipo de montagem, a utilização do fora-de-campo, sonoro ou visual, as combinações entre imagens, ruídos e palavras, as trucagens cinematográficas, etc., são exemplos de *códigos específicos* desta linguagem cinematográfica, enquanto a música, a palavra escrita e oral, a mímica, os objectos, o vestuário, os diversos tipos de ruído, a própria organização dos planos enquanto imagens, etc., constituem *códigos próprios de outras linguagens*.

É esta *multiplicidade de códigos* que dota o cinema de uma «espessura de signos» (Roland Barthes, 1964: 356), característica dos veículos semióticos que articulam várias linguagens de manifestação, e que se traduz numa *complexidade maior do signifiante fílmico*, quando se tenta pôr em evidência a estrutura de um filme.

Embora a percepção múltipla e complexa deste conjunto de «réseaux structurés d' une multitude de codes» (Francis Vanoye, op. cit.: 34) se faça de modo natural pelo espectador mais comum – «l' apprentissage de la lecture des films est empirique» (id.: 29) –, o trabalho de descodificação desses múltiplos códigos que dão forma à narrativa fílmica torna-se imprescindível para aquele que se debruça sobre o estudo do seu modo de estruturação. “Ler” um filme é, pois, interpretar, a língua escrita; a língua falada (o diálogo e a entoação); os signos gestuais; as imagens, no seu conteúdo (cenário, caracterização das personagens) e na sua escala (tipos de planos), no seu movimento (das personagens, do aparelho, as combinações, etc.) e na sua sucessão (os tipos de encadeamento e montagem); os sons (ruídos, música) e, enfim, a relação de todos estes elementos entre si e com as articulações da narrativa.

Assim, é da análise ao que de cinematográfico e de extra-cinematográfico tem o cinema, à articulação que aí é feita entre os diversos meios de expressão e à própria forma como o cinema integra códigos que lhe não são específicos, que se pode desvendar o nível mais profundo da narrativa cinematográfica e aceder à sua própria especificidade.

1.2. Codificações especializadas e significação conotativa

As figuras significantes propriamente cinematográficas são tidas, já referimos, como *codificações especializadas*: para compreender o seu funcionamento, torna-se necessário conhecer os seus códigos.⁴⁰ É, então, de *modo conotativo* que elas *significam*: a relação entre o significado e o significante é de natureza simbólica, implícita, e não uma relação de analogia perceptiva, literal, como acontece na denotação. Se tomarmos o exemplo da montagem alternada, verificaremos que só conotativamente esta figura fílmica poderá produzir o sentimento concreto de uma estreita simultaneidade entre dois eventos diferentes, porquanto denotativamente significa tão-somente a pura e simples sequência alternada de dois acontecimentos diferentes.

Segundo Metz, quando o significado simbólico que estas codificações especializadas produzem já está profundamente enraizado no espectador, quando já foi completamente assimilado como tal pelo espectador mais vulgar, enfim, quando elas são percebidas como *naturais*, essas figuras conotativas tornam-se *esquemas inteligíveis de denotação*.⁴¹ É que «o processo é o mesmo que na nossa linguagem, onde maravilhosas metáforas se deixaram adormecer e paralisar em clichés» (Edgar Morin, op. cit.: 159). Com efeito, «le film appelle le film et, donc, une certaine culture, une formation de l'esprit, une *habitude* cinématographique, tout comme la littérature appelle la littérature» (Jean Mitry, op. cit.: 403).

No entanto, para Bernardet, no posfácio a *A Significação no Cinema*, de Metz, há uma certa diferença entre a ideia de que o espectador tem consciência plena do que é uma montagem alternada e a de que o espectador reconhece, perante uma montagem alternada, que dois acontecimentos

⁴⁰ Isto, embora o desconhecimento dos códigos cinematográficos não prejudique a compreensão *do filme* pelo espectador mais vulgar, que pode muito bem perceber o filme na sua totalidade, ignorando, contudo, as suas regras de construção.

⁴¹ É o exemplo da montagem alternada: «foi inventada para possibilitar “efeitos estilísticos” e de composição, mas se tornou um *esquema de inteligibilidade da denotação*, já que os espectadores sabem agora que a alternância das imagens na tela sempre pode significar que, na temporalidade mais literal da ficção, os acontecimentos apresentados são simultâneos» (Christian Metz, op.cit.: 140). Assim, «...mostrou-se que a inteligibilidade deste tipo de montagem baseava-se numa espécie de interpolação espontânea que o espectador pratica de modo bastante natural», sendo que «o espectador adivinha que a série de ocorrência A continua a se desenvolver na diegese enquanto na tela aparece um fragmento da série da ocorrência B» (id.: 158).

ocorrem ao mesmo tempo (que é, a nosso ver, o que está em causa, de facto). A primeira é do âmbito do conhecimento específico que se tem de uma técnica; a segunda é do âmbito da simples percepção. Segundo aquele autor, por muito explícito que seja o uso das regras nos filmes a que Metz alude, não se pode afirmar com toda a certeza que o espectador mais comum reconheça este ou aquele procedimento como sendo uma determinada forma de construção. Essas regras são perceptíveis apenas para quem sabe identificá-las, para quem já conhece o “regulamento”: «O filme recorre abertamente às regras do jogo, mas não explicita essas regras. Portanto, a percepção das regras e o desmoronamento da ilusão acaba sendo um prazer para alguns eleitos, enquanto que para a quase totalidade do público continua a vigorar a ilusão» (Christian Metz, op.cit.: 292). A nosso ver, concordamos, contudo, com a ideia de que certos procedimentos técnicos ou codificações especializadas, com a evolução dos tempos, se conceptualizam, ou seja, tornam-se «quase – ideias», no dizer de Morin, afirmando ainda mais o seu papel significativo.

1.3. Combinações-significantes, co-ocorrência e justaposição de elementos heterogêneos

Se, por um lado, importa o lugar, a posição sintáctica, que as codificações icónicas e as codificações cinematográficas ocupam no filme, por outro, é também relevante o modo sincrónico como elas se combinam no decurso da sua actualização em filme. Assim, as codificações icónicas intervêm frequentemente na própria imagem, ou no próprio som, isto é, analogicamente, e ao nível dos próprios motivos filmados, enquanto as cinematográficas incidem essencialmente sobre combinações de motivos, ou seja, de modo sintáctico. Neste segundo nível, em termos do sistema de conjunto que ordena estas diversas combinações umas em relação às outras, constrói-se a *especificidade cinematográfica*. São estas combinações–significantes, «próprias do filme e comuns a todos os filmes», o que de facto caracteriza o cinema e a sua sintaxe, só assim podendo-se falar de uma verdadeira *linguagem cinematográfica*:

A analogia pura e a quase-fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses, etc. Aqui o significante e o significado distanciam-se mais e há de fato uma “linguagem cinematográfica”» (id.: 59).

O quadro de referência dessas diversas combinações-significantes é bastante grande. Contempla figuras como a montagem técnica, os movimentos de câmara (travellings, trajectórias realizadas com gruas), a estrutura interna do plano (as variações na espessura do plano, as variações de incidência angular), os processos ópticos (artifícios, processos de pontuação, fusões, janelas, ...), os grandes tipos de relação entre o visual e o sonoro, e, enfim, toda a “retórica da tela” (a câmara lenta, o acelerado, a reversão da fita, o desfocamento, a íris, a sobrimpessão, etc.). Nem todas estas figuras têm um sentido fixo. Encaradas intrinsecamente, não podemos dizer nada sobre o seu sentido. O significado preciso que adquirem depende do contexto sintagmático em que surgem, tal como refere Metz: «as especificidades códicas [...] ligam-se indirectamente a circunstâncias particulares que dizem respeito à realização física do significante» (Christian Metz, 1980: 164).

Em termos de posição sintáctica, enquanto as codificações icónicas e as cinematográficas ocupam um lugar diferenciado no significante fílmico, a sua combinação e actualização em discurso dá-se de *modo simultâneo* e concomitante, construindo-se a inteligibilidade fílmica por meio de uma co-ocorrência de diversos elementos.⁴² Estes elementos caracterizam-se por dois aspectos basilares: primeiro, antes da sua combinação numa microcadeia, têm de existir separadamente, quer dizer, têm um valor independente daquele que adquirem no contexto da construção sintagmática; segundo, na sua maioria, são elementos heterogéneos. Este aspecto, o da heterogeneidade dos elementos que co-ocorrem no significante fílmico, é, segundo Lotman, a condição *sine qua non* de toda a informação artística. Para este autor, uma

⁴² A sincronia encontra-se, paradoxalmente, bastante ligada à sucessividade de acções, portanto, a uma dimensão diacrónica dos eventos: «Diachronie (sucession) et synchronie (simultanéité) sont donc intimement liées au cinéma et c'est principalement dans l'expression de la simultanéité d'actions [...] que la chose est sensible» (Gaudreault, op.cit.: 114).

das leis mais gerais e mais profundas da significação artística é «...a instituição de normas e a fuga a elas, a automatização e a desautomatização» das mesmas, havendo, assim, uma espécie de dialéctica de contradição no texto artístico. É a partir de um «imprevisto intrínseco à construção» (Iuri Lotman, 1978a: 99), juntamente com aquilo que nela é considerado regular e habitual, o que permite ao texto comunicar uma determinada informação artística.

No cinema, é toda a dialéctica da montagem, a nosso ver, pela subjacente justaposição (oposição e integração) de elementos heterogéneos que a caracteriza, o que constitui o seu elemento de maior significação artística. Concretizando-se por meio das mais variadas convenções fílmicas,⁴³ esta justaposição de elementos heterogéneos realiza-se, contudo, de forma primacial quando se trata de combinar o elemento sonoro com o elemento visual, ou seja, por meio do *assincronismo*. Esta técnica, que consiste em «prolongar o som no plano seguinte ou antecipá-lo no plano anterior» (Marie-Thérèse Journot, 2005: 138), possibilitando a transição entre diferentes contextos, torna possível a apresentação simultânea de eventos temporal e espacialmente diferentes, graças à conjugação que se pode fazer, no significativo fílmico, entre os dois meios ao mesmo tempo (a banda-sonora e a banda-imagem). Através da sobreposição da imagem e do som, cria-se uma temporalidade especificamente cinematográfica que resulta da heterogeneidade entre os elementos visualizados e os elementos acedidos auditivamente.⁴⁴

No filme, sempre que haja uma estrutura dupla, essa estrutura é sempre dominada «pelo cruzamento e intersecção de duas linhas diferentes, pelo carácter bilateral do desenvolvimento e a simultaneidade das acções opostas» (Arnold Hauser, op.cit.: 35). A representação de duas séries simultâneas de acontecimentos, bem como a montagem alternada de fases singulares de cada um dos enredos, constituem parte fundamental das formas cinemáticas e a própria especificidade da técnica cinematográfica:

⁴³ Cf. Ponto 3 desta Segunda Parte.

⁴⁴ Cf. final do Ponto 2.2.1. da Primeira Parte.

É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes espacialmente separados que põe o público naquela condição de expectativa que existe entre espaço e tempo e reivindica para si as duas ordens de categorias. É a proximidade e o afastamento simultâneos das coisas – a proximidade em tempo e a sua distância em espaço – que constitui esse elemento espaço-temporal, essa bidimensionalidade do tempo que é o verdadeiro medium do filme e a categoria fundamental da sua representação – do – mundo (id.: 28).

2 – Montagem, continuidade e descontinuidade

2.1. Objecto e modalidades

A co-ocorrência, no cinema, de elementos funcionalmente heterogêneos ou a sequência de dominâncias estruturais de natureza variada no significativo fílmico desemboca na noção mais global e mais abstracta do conceito de *montagem*. Com efeito, segundo Aumont, há montagem sempre que se trata de «la puesta en relación de dos o más elementos (de la misma naturaleza o no), que producen tal o cual efecto particular que no estaba contenido en ninguno de los elementos iniciales tomados aisladamente» (Jacques Aumont, 1995: 61).

A montagem constitui uma das três fases essenciais da produção de um filme, geralmente a terceira,⁴⁵ aquela em que, partindo do conjunto das tomadas de vista, selecciona, de entre elas, os elementos úteis; une, numa ordem determinada, os planos seleccionados, e precisa a longitude exacta que se deve dar a cada plano, bem como a correspondência ou ligação entre os planos.⁴⁶ Neste sentido, a montagem define-se pelo *objecto* e pela *modalidade* em que exerce a sua acção. Relativamente ao primeiro, a montagem opera-se a vários níveis: a nível das partes do filme de medida inferior ao plano (o plano é decomponível, fragmentado em partes mais pequenas, a partir da sua duração e dos seus parâmetros visuais);⁴⁷ a nível do plano, a unidade

⁴⁵ Sendo as outras duas fases: a 1ª, a da divisão do guião em unidades de acção e, eventualmente, a divisão destas em unidades de rodagem / filmagem (os planos); a 2ª, a da rodagem / filmagem, a qual, socorrendo-se daqueles planos da primeira fase, dá origem às diferentes tomadas de vista, ou rushes*, que podem ser iguais (repetidas até encontrar o resultado satisfatório) ou diferentes (obtidas através da rodagem com várias câmaras) (Jacques Aumont, op. cit.).

⁴⁶ «El montage se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme» (id.: 54). A montagem da banda sonora faz-se ou não em simultâneo com a montagem definitiva da banda-imagem.

⁴⁷ A partir da duração do plano: quando se produz uma ruptura ou uma cesura no quadro, provocando neste quadro profundas alterações (por ex., o travelling longo que transforma a primeira impressão que o espectador tem da imagem, ao mostrar primeiro uma coisa e depois outra; o tipo de movimento efectuado vai transformando o ponto de vista da perspectiva, como também a composição do quadro, havendo, assim, uma decomposição da imagem, uma fragmentação do plano em partes ainda mais pequenas); a partir dos parâmetros visuais, sobretudo espaciais, do plano: através de efeitos plásticos (por ex., a brusca oposição branco/negro no interior do quadro) ou de colagens espaciais, produz-se o *princípio da*

empírica da montagem (nesta acepção, o plano, que se caracteriza por uma certa duração e por um certo movimento, permite a inscrição do *tempo* no filme); a nível dos sintagmas fílmicos, as partes do filme de medida superior ao plano (é o encadeamento das grandes unidades narrativas sucessivas); a nível das partes do filme que não coincidem com a divisão em planos, sendo o caso da montagem entre banda-imagem e a banda sonora.

Quanto às modalidades de acção da montagem, sendo esta «el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadénandolos y/o regulando su duración» (id.: 62), opera-se, pois, de três modos: ordenando os planos materialmente (por contiguidade ou por sucessão); fixando a duração dos planos; justapondo elementos homogéneos ou heterogéneos (composição em simultaneidade).

Assim concebida, podemos verificar que, tecnicamente, a montagem quer também significar todas as formas de combinação sintagmática mais subtis, mesmo as que evitam a colagem (filmagem em continuidade, planos longos, planos-sequência, tomadas com profundidade de campo, os recursos da tela larga, etc.) e que são actividades de montagem na mesma. Assim, esta pode produzir-se tanto na ligação de um plano a outro, como no interior de um mesmo plano. Num caso ou noutro, está presente a noção de «montagem como *construção de uma inteligibilidade por meio de “aproximações” diversas [...]*, já que o filme permanece *discurso*, isto é, lugar de co-ocorrência de diversos elementos atualizados» (Christian Metz, 1977: 156-7).⁴⁸

montagem, ou seja, a *combinação de partes diferentes* no interior do mesmo plano (e não uma operação de montagem isolada) (Jacques Aumont, op. cit.).

⁴⁸ Estas aproximações referem-se mais a uma contiguidade de tipo físico e material do que semântico, pois, a este nível, como já aqui foi referido, as relações definem-se até por uma espécie de heterogeneidade ou oposição de elementos, a qual pode ocorrer a dois níveis: entre dois referentes idênticos, apresentados sobre modalidades diferentes (o objecto fotografado é o mesmo, mudando apenas a organização do plano, a iluminação, a distância em relação ao objecto, etc.); entre dois referentes diferentes, sendo as modalidades iguais (um plano, uma iluminação, uma distância idênticos para objectos diferentes). Nos dois casos, da confrontação de referentes resulta um sentido que tais referentes não obtinham antes da sua combinação (Yuri Lotman, 1978b).

2.2. Funções da montagem, efeito de plasticidade e lógica de implicação

Em termos técnicos, a montagem caracteriza-se então por esse aspecto, um dos mais evidentes do cinema, da combinação e da disposição, numa película, de uma quantidade de imagens, sons e inscrições gráficas, em composições e proporções variáveis. Contudo, a sua relevância, enquanto elemento estruturador das combinações próprias do significante fílmico, vai muito além desta sua vertente técnica.⁴⁹ Com efeito, é de uma contemplação mais abstracta deste conceito, nomeadamente, a sua *lógica de implicação* e o *efeito de plasticidade*, pelos quais se produz a narratividade do filme e pela qual a imagem se torna linguagem, que sobressai o valor artístico da significação cinematográfica.

Segundo Burch, a «estruturação da montagem em função da composição dos planos sucessivos, sobretudo no que diz respeito a uma série de planos que mostram um mesmo assunto em ângulos sucessivos» (Nöel Burch, 1973: 50), constitui uma das descobertas maiores de Eisenstein. Daí nasce uma certa *tensão plástica*, pelo facto de encontrarmos, rigorosamente situados uns em relação aos outros, elementos identificáveis como sendo o mesmo, reproduzidos em vários exemplares e com esta ou aquela modificação precisa. Quando, no ecrã, se dá uma sucessão, em corte, de dois planos que mostram dois pontos de vista sobre um mesmo quadro, opera-se uma espécie de sobreposição especificamente organizada de diferentes ângulos de visão, engendrando um *facto plástico* que é o que dá beleza à obra:

E sobretudo, os deslocamentos de um plano para outro, [...] de uma mesma linha ou de uma mesma superfície, podem formar a trama de um jogo de tensões e de permutações eminentemente satisfatório na sua complexidade e na sua coerência, eminentemente susceptível de ser estruturado. (id.: 50-1)

⁴⁹ Aliás, enquanto tal, a montagem não é uma descoberta cinematográfica. Segundo a teoria soviética, a montagem «é apenas o caso particular de uma das leis mais gerais da formação das significações artísticas, ou seja, a justaposição (oposição e integração) de elementos heterogêneos» (id.: 87). Para além de significar que é necessário organizar e estruturar elementos que não são simultâneos, como técnica fílmica, a montagem significa uma específica «relação do movimento, do espaço e do tempo» (Pierre Francastel, 1987: 184).

É esse «jogo de tensões e de permutações» que nos cabe decifrar mais em pormenor, quando se pretende desvendar a estrutura simultaneamente rítmica e plástica da montagem cinematográfica. Assim, se a *função narrativa e expressiva* da montagem constitui a sua consequência mais lógica e mais básica (respectivamente, assegurando o encadeamento da acção, segundo uma relação de causalidade e/ou temporalidade, e produzindo, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma ideia), as suas *competências semânticas, rítmicas e sintácticas*, combinando-se de modo sincrónico no filme, contribuem também para produzir efeitos variados.

Quando os elementos, que se unem na montagem, independentemente do sentido, são assegurados por relações formais, trata-se de uma montagem assumidamente *sintáctica*. Essas relações *sintácticas* podem ser: de ligação / disjunção e de efeitos de pontuação e marcação (o fundido encadeado, por exemplo, é um encadeamento entre dois episódios diferentes de um filme), sendo o *raccord* a produção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos que vem reforçar a continuidade da representação; de linearidade ou alternância, sendo que esta, dependendo da natureza do conteúdo dos planos ou segmentos, pode significar simultaneidade ou comparação entre dois termos desiguais em função da *diegese*.⁵⁰

Numa perspectiva *semântica* da montagem, os elementos ligam-se com o intuito de produzir um sentido denotativo (a montagem é, aliás, um dos grandes meios de produção de sentido do espaço fílmico e de toda a *diegese*) ou conotativo (todos os casos em que a montagem põe em relação dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, paralelismo, comparação, etc.).

Por fim, da sobreposição e combinação de dois tipos de ritmos heterogéneos, os ritmos temporais (os da banda sonora) e os plásticos ou espaciais (os que resultam da organização das superfícies no quadro, da

⁵⁰ No primeiro caso, é o que produz a montagem alternada: alterna dois planos de duas ou mais sequências, apresentando acções que se passam simultaneamente em locais diferentes; no segundo caso, é o que produz a montagem paralela: alterna séries de imagens que não têm entre si qualquer relação de simultaneidade, com o objectivo de criar efeitos de comparação ou contraste.

distribuição de intensidades luminosas, de cores, etc.), nasce uma montagem cuja função é particularmente *rítmica*.

Uma síntese da concretização fílmica destas diversas “funções” da montagem pode aqui ser exemplificada através das análises efectuadas por Burch (1973), Metz (1977) e Giacomantonio (1985) ao tipo de relações combinatórias entre planos e sequências de planos, âmbito, portanto, de uma combinação de sucessividade.⁵¹ Estas análises constituem, a nosso ver, abordagens interessantes por constituírem exemplos significativos dessa *dialéctica de implicação* da montagem.

2.2.1. Burch: combinação entre os planos

Entre os planos, trata-se de compreender a lógica de combinação (continuidade ou descontinuidade) e os mecanismos que estruturam os planos entre si ou no seu interior, sendo aqui o *plano* considerado como o *segmento mínimo* do filme. De um modo geral, são de *tipo espacial* e de *tipo temporal* as relações diegéticas que os planos de um filme mantêm entre si,⁵² podendo, essas *marcações sucessivas* (entre o espaço do plano A e o espaço do plano B que se lhe segue imediatamente na montagem) e essas *durações sucessivas* (entre o tempo do plano A e o tempo do plano B que se lhe segue imediatamente na montagem), ser de *continuidade* ou de *descontinuidade*.

A *continuidade temporal*, entre dois planos que se seguem um ao outro, ocorre quando a acção é mostrada em continuidade temporal absoluta sob dois ângulos diferentes. O tempo entre os dois planos é rigorosamente contínuo.

⁵¹ Numa combinação de sucessividade, analisa-se os elementos que se seguem imediatamente uns aos outros na cadeia fílmica (entre fotogramas, planos e sequências). É o esquema sugerido por Vanoye, para quem a estrutura de um filme é possível de ser posta em evidência através de três níveis: o nível inferior (o *interior do plano* ou *plano a plano*); o nível intermédio (a sequência, o *segmento autónomo* que constitui *cada parte* do filme); e o nível superior (conjuntos de sequências, grandes partes ou grandes articulações do filme) (Vanoye, op.cit.). É também o esquema em que assenta a noção de “filme”, proposta por Metz: «O que chamamos de filme é um conjunto de sequências, mas é também um conjunto de planos, e é igualmente um conjunto de “grandes episódios”, etc. Cada um destes níveis esgota em si toda a *matéria* do filme; mas para conhecer a *estrutura* global é necessário (idealmente) tê-lo organizado em todos os níveis sucessivamente». (Christian Metz, op.cit., 142)

⁵² «Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*» (id.: 12).

A *continuidade espacial* entre dois planos, com ou sem continuidade temporal, é assegurada, por seu lado, quando se articulam dois segmentos do espaço diegético com uma repetição, no plano segundo, de uma porção do segmento espacial visto no plano primeiro. O plano que vem em segundo mostra um detalhe do primeiro, apresentando-se *um mesmo espaço, mas em proporções diferentes*. Os exemplos cinematográficos mais típicos desta continuidade temporal e espacial são o campo e fora-de-campo e o *raccord*. Na dialéctica *campo / fora-de-campo*, aquela continuidade surge exactamente pela forma como ambos estes segmentos espaciais comunicam entre si: pelas entradas e saídas de personagens do campo; pelo olhar *off*; e através das personagens de quem uma parte do corpo se encontra fora do quadro. Nestes três casos, pressupõe-se sempre essa continuidade ilusória no espaço e, consequentemente, no tempo.

Com o *raccord*, porque se pretende precisamente assegurar uma continuidade visual e diegética entre dois planos, as suas diferentes variações (*raccords* no eixo, de direcção, de movimento, puramente plásticos, de olhar) são utilizadas no sentido de uma identidade entre objectos (os objectos do plano A permanecem no plano B. Ex.: os óculos de uma personagem), entre espaços (a continuidade de direcção e de posição de personagens ou de objectos) e entre um espaço-tempo (a velocidade de *raccord* de um plano para outro tem de ser aparentemente a mesma).

As relações de *descontinuidade temporal e espacial* entre dois planos que se seguem imediatamente na montagem são mais complexas devido à sua natureza diversificada. Com efeito, a descontinuidade temporal pode realizar-se através da elipse e do flashback, enquanto a descontinuidade espacial se pode produzir por proximidade ou por disjunção radical.

Há *descontinuidade temporal por elipse* quando, entre as duas continuidades temporais que são os dois planos, se dá um hiato ou uma ruptura, visual ou sonora, facilmente mensurável, ou não, pelo espectador. Na elipse mensurável, aquele tipo de elipse «que é suficientemente curto para ser não só percebido mas *medido*», serve-se o espectador, para compreender a relação temporal em causa, de uma continuidade espacial virtual e/ou de uma continuidade ininterrupta, visual ou sonora. Por seu lado, a «elipse indefinida»,

por abranger um tempo mais longo, é mais ou menos deduzida pelo espectador através de uma informação cedida pelo exterior (uma réplica, um título, um relógio, um calendário, etc.).

A técnica do flashback, que introduz a descontinuidade temporal através de um recuo no tempo, pode também ela ser «mensurável» e «indefinida», conforme esse recuo seja, respectivamente, curto e definido (pela repetição de uma acção de um modo deliberadamente artificial), ou longo e indeterminado.

A *descontinuidade espacial* instaura-se, por sua vez, de um modo «próximo», quando o espectador pressente uma proximidade em relação ao fragmento de espaço visto anteriormente (no interior de uma mesma divisão, por exemplo), ou de modo «total ou radical», quando o plano que se segue não está de modo algum situado no espaço em relação ao plano anterior.

2.2.2. Metz: combinação entre sequências de planos

Trata-se, a este nível, o *nível intermédio*, de analisar o tipo de combinações que ocorrem na *sequência* que constitui cada parte do filme, portanto, de verificar o tipo de relações existentes entre os vários conjuntos de planos que se seguem imediatamente uns aos outros na cadeia fílmica (o que ocorre com variados elementos sintagmáticos, como a montagem, os movimentos de câmara, os fundidos e outros processos ópticos, etc.). A abordagem semiológica que Christian Metz efectuou em relação ao cinema constitui uma grande referência de base a este nível. Seguindo o modelo da linguagem estrutural, aquele autor elabora, em 1964, um quadro de *grandes unidades de montagem* determináveis na banda-imagem do filme de ficção, a «grande sintagmática da faixa-imagem» (Christian Metz, op. cit.). Esta grande sintagmática assenta numa análise das «combinações codificadas e significantes no nível das *grandes unidades* do filme e sem considerar o elemento sonoro e falado», ou seja, num estudo dos principais tipos de *combinações de imagens*.

A *Grande Sintagmática* de Metz distingue oito tipos de segmentos autónomos ou sequências (Plano Autónomo; Sintagma Paralelo; Sintagma em Feixe; Sintagma Descritivo; Sintagma Alternado; Cena; Sequência em

Episódios; Sequência Habitual), cujo sentido se obtém do *conjunto do filme*, e não do seu funcionamento isolado:

Uma primeira distinção surge entre os segmentos autónomos formados por um único plano («os planos autónomos») e os segmentos autónomos formados por vários planos («os sintagmas») (Plano autónomo vs sintagmas). O *plano autónomo* (1º tipo) é um plano único que «expõe sozinho um episódio do enredo» e admite vários subtipos: os planos-sequência e as inserções.⁵³ Conforme a causa do carácter interpolado, a inserção pode ser *não-diegética* (uma imagem cujo valor é meramente comparativo, apresentando um objecto exterior à acção); *subjectiva* (uma imagem que não é apreendida-como-presente, mas apreendida-como-ausente, pelo protagonista da acção. Ex.: lembranças, sonhos, medos, premonições); *diegética deslocada* (imagem que, embora perfeitamente “real”, é tirada da sua colocação fílmica normal e inserida intencionalmente num sintagma que lhe é estranho. Ex.: no meio de uma cena de perseguidos, uma imagem única dos perseguidos) ou *explicativa* (detalhe ampliado, efeito de lente de aumento; o objecto é extraído do seu espaço empírico e colocado no espaço abstracto de uma intelecção. Ex.: um cartão de visita ou cartas em primeiríssimo plano).

Nos sintagmas ou segmentos «integrados por mais de um segmento mínimo» ou plano, distinguem-se os sintagmas cronológicos dos acronológicos. Nos primeiros, a relação temporal entre os factos apresentados pelas diversas imagens é especificada pelo filme de modo denotativo, enquanto nos acronológicos não há essa temporalidade denotativa, mas uma especificação temporal de modo simbólico ou profundo (Temporalidade denotativa vs conotativa). O *Sintagma Paralelo* (2º tipo) e o Sintagma em Feixe ou Chaveta constituem dois tipos de sintagmas acronológicos. No Sintagma Paralelo, «a montagem aproxima e mistura dois ou mais motivos que voltam alternadamente», sendo que tal aproximação é de valor simbólico, ou seja, é um tipo de montagem que «apresenta em alternância grupos de planos sem relação temporal, mas que têm entre si uma relação de ordem simbólica» (por exemplo, imagens de tranquilidade com imagens de agitação,

⁵³ As inserções são os «diversos tipos de planos que devem a sua autonomia ao seu estatuto de interpolações sintagmáticas» (id.: 147).

a cidade e o campo, etc.). O *Sintagma em Feixe* ou *Chaveta* (3º tipo) é «constituído por uma montagem que apresenta planos sem relação cronológica nem alternância, mas que evocam globalmente a mesma ideia» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 23), insistindo «no seu suposto parentesco no seio de uma mesma *categoria de fatos*» (Ex.: evocações sucessivas de destruições, bombardeios e lutos a ilustrar a ideia de infortúnios de guerra).

Nos sintagmas cronológicos, a relação temporal entre as imagens sucessivas é denotativamente especificada (é a temporalidade literal do enredo), relação essa que tanto pode ser de simultaneidade, como de consecução (Temporalidade por simultaneidade vs por consecução). No último caso, quando a relação entre todos os motivos apresentados sucessivamente na tela não corresponde a nenhuma consecução diegética mas a uma simultaneidade ou coexistência espacial, estamos perante um *Sintagma Descritivo* (4º tipo), o que corresponde, pois, às diversas descrições fílmicas. Quando «a relação temporal entre os objectos vistos na imagem implicam em *consecuções* e não apenas *simultaneidade*», trata-se de um sintagma narrativo.

Sempre que um sintagma narrativo entrelaçar várias consecuições temporais distintas, é um *Sintagma Alternado* (5º tipo), aquele em que «a montagem oferece alternadamente duas ou mais séries de acontecimentos de modo que, no interior de cada série, as relações temporais sejam de consecução, mas que, entre as várias séries tomadas conjuntamente, a relação temporal seja de simultaneidade (o que se pode traduzir pela fórmula: “alternância das imagens = simultaneidade dos fatos”)». Sempre que o sintagma narrativo insistir «numa única consecução juntando a totalidade das imagens» é um sintagma linear (consecuições distintas vs consecução única).

No sintagma linear, distinguem-se a consecução de tipo contínuo e a descontínua (cena vs sequência). Há consecução contínua ou *Cena* (6º tipo) quando não se dão elipses ou hiatos diegéticos,⁵⁴ isto é, quando o sintagma

⁵⁴ Que não devem ser confundidos com *hiatos de câmara* (que também ocorrem na *cena*), onde «a continuidade temporal é interrompida por um “deslocamento da máquina” ou por um “plano de cobertura”, para ser retomada em seguida no momento cronológico exato a que chegara enquanto isto» (Christian Metz, op. cit.: 151). Este tipo de hiatos de câmara não compromete, por seu lado, a continuidade diegética, uma vez que se processa de modo semelhante à nossa percepção visual.

oferece um conjunto tempo-espço apreendido como não tendo falhas (por exemplo, as cenas de conversas). Na cena, que se baseia «na continuidade da série de planos e portanto numa duração real» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 22), o significante é fragmentário (os vários planos constituem perfis parciais), mas o significado é percebido de modo unitário e contínuo. À cena opõem-se as modalidades de sintagmas narrativos lineares em que a consecução temporal dos factos é única mas descontínua: é o caso das sequências. A sequência pode, por seu lado, ser em Episódios ou Habitual. É *Sequência em Episódios* (7º tipo) quando se justapõe uma série de cenas, separadas por efeitos ópticos e que se sucedem numa ordem cronológica, diferindo, deste modo, em relação ao sintagma em feixe. É a montagem de cenas curtas por ordem cronológica, mas separadas por elipses temporais. É *Sequência Habitual* (8º tipo), ou *normal*, quando a descontinuidade é de tipo desorganizado ou difuso (simplesmente “salta-se” por cima de momentos julgados desinteressantes para o enredo) (consecução descontínua com elipse vs sem elipse).

Na *Sequência em Episódios*, cada imagem que faz parte da sucessão é nitidamente «o resumo simbólico de uma fase de uma evolução bastante longa, que a sequência no seu conjunto sintetiza». Daqui resulta que cada imagem vale mais do que ela própria (em termos denotativos, obviamente), sendo apreendida como que tirada de um conjunto de outras imagens possíveis que representa uma fase de um processo. Na *Sequência Habitual*, cada uma das unidades da narrativa apresenta simplesmente um dos momentos sem saltos da acção, sendo que cada imagem só representa o que representa. Em ambos estes dois tipos finais, há uma ideia de sucessão, que se junta, porém, a uma ideia de descontinuidade (sucessão + descontinuidade).

A Grande Sintagmática de Metz, aqui sistematizada de modo muito sucinto, ao «fragmentar o filme em segmentos de *um determinado nível de grandeza*», procede precisamente a uma investigação de parte do significante fílmico, as imagens, e explica o seu conjunto de relações. Constitui, por isso, «uma etapa significativa da reflexão semiológica» (id.: 80), embora limitada que esteja à análise da banda-imagem e, portanto, às combinações *entre*

imagens. Segundo o seu autor, esta análise «tem indubitavelmente como efeito o de *articular* (de outro modo, isto é, ao nível do discurso) a mensagem cinematográfica» e não constitui uma análise única e definitiva. Aliás, é devido à possibilidade de uma constante «renovação da sintaxe cinematográfica» que o autor procede, posteriormente, à análise, num episódio de um filme, a um outro tipo de sequência não incluído na Grande Sintagmática, a *Sequência Potencial*,⁵⁵ a nosso ver, também relevante na estruturação fílmica e que é «uma forma inédita da “lógica da montagem”».

2.2.3. Giacomantonio: ordem de projecção dos planos-imagens

Ao abordar a *sequência fílmica e os seus componentes*, Marcello Giacomantonio (1986) analisa, entre outros aspectos ligados à imagem cinematográfica, a duração, a ordem e uniformidade de projecção das imagens. Na *ordem* de projecção, o autor aponta exemplos de sucessão entre as imagens, como sejam a sucessão cronológica, a sucessão lógica, a sucessão por antecipação, por flashback, por reforço, por antítese e a sucessão paralela, tipos de sucessão que de algum modo se aproximam da Grande Sintagmática de Metz. Destas, pela importância de que se reveste para uma abordagem mais ou menos conclusiva do conceito de montagem cinematográfica, bem como para o aproveitamento que podemos fazer para a análise a *O Delfim*, é de destacar essencialmente os seguintes tipos:

- a) A sucessão por antecipação: aquela em que uma imagem chama a atenção para o que vai acontecer de seguida. Geralmente é inserida numa parte da sequência onde fica estranha, mas depois acaba por produzir sentido.
- b) A sucessão por flashback: a imagem / as imagens precisa(m) as causas que levaram à situação contingente.

⁵⁵ Trata-se de um tipo de sequência em que «se faz alternar livremente tomadas» de um certo local «e outras imagens que, diegeticamente, se situam alguns minutos mais tarde e num outro lugar», um trecho que motiva, por isso, «várias repetições singulares» (...) com ligeiras variações na posição e nos movimentos das personagens». O efeito é o de uma espécie de sequência desmembrada, expressando, conotativamente, os imprevistos da existência e denotativamente «como *tendo sido possíveis* (...) diversas variantes *ligeiramente* diferentes» de um determinado evento (Christian Metz, id.: 204-207).

c) A sucessão por reforço: repete-se o que foi dito na imagem anterior com uma imagem que lhe reforce o significado, seja por repetir os elementos essenciais da anterior, seja por entrar mais no pormenor e reforçar algo que na anterior era mais ténue.

d) A sucessão por antítese: evidencia-se o valor de uma imagem com uma outra de valor oposto. Prefere-se fazer com alguns pormenores iguais nas duas imagens para reforçar o contraste entre os dois significados.

e) A sucessão paralela: alterna imagens que podem pertencer a duas sequências diferentes, mas coincide a sucessão lógica ou cronológica. Agrupam-se, estas sequências paralelas, por semelhança ou por contraste.

2.3. Moscariello: configurações possíveis da narrativa no cinema

Num artigo intitulado “Como é que o filme narra?”, Angelo Moscariello debruça-se, entre vários outros aspectos ligados à narrativa cinematográfica, sobre os modos pelos quais o discurso se apresenta na tela (as «estruturas da narrativa»), distinguindo entre «estruturas simples» e «estruturas complexas». Nestas últimas, o autor distingue a narração fragmentária, a polifónica e a de inserção. Na narração de estrutura *fragmentária*, há uma «acumulação desorganizada de materiais de proveniência diversa» (documentos, entrevistas, cenas documentais e trechos de ficção), sendo que «a unidade não é dada pela presença de um fio narrativo reconhecível, mas sim pela óptica que preside à selecção e representação dos fragmentos de realidade». Na narração *polifónica*, dotada de múltiplas linhas narrativas, os acontecimentos são vários, conferindo-se «uma feição coral à narrativa», impedindo-a de «afirmar-se de um ponto de vista que não seja o do realizador-narrador». Finalmente, a narrativa *de inserção* consiste «numa justaposição de planos pertencentes a ordens espaciais ou temporais diferentes, por forma a gerar uma espécie de representação simultânea de acontecimentos subtraídos a qualquer relação de causalidade». Desta forma, os «segmentos individuais interactuam entre si produzindo uma complicação ao nível dos significantes que potencia o sentido global do discurso graças a uma densa rede de correspondências e de invocações que envolve toda a narração». Por meio do

uso contínuo do flashback, produz-se um «entrelaçamento temporal que esvazia a noção do tempo cronológico», enquanto as constantes «deslocações temporais conferem aos lugares uma unidade de carácter psicológico mas não geográfico». Geralmente, o desenvolvimento de tal tipo de narrativa «não é lógico mas puramente mental, determinado por um jogo de associações visuais e emotivas que criam um universo fictício cuja coerência é de ordem exclusivamente psicológica» (Angelo Moscariello, 1985: 50-65).

3 – O cinema e as modificações espaço-temporais

3.1. Imagem-movimento: intermutabilidade do espaço e tempo fílmicos

No âmbito mais concreto da dinâmica de processamento da imagem – movimento que é o plano, tecnicamente a «unidade mais pequena do filme localizada entre duas colagens» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 117), é interessante analisar esse particular *modus faciendi* da expressão fílmica, onde, tal como na dialéctica continuidade / descontinuidade, «ce qui compte [...] ce n'est pas ce que l'on voit mais ce que l'on perçoit. A tel point que l'on croit voir parfois ce qui n'existe pas» (Jean Mitry, op.cit. : 407).

O cinema funciona com fotogramas, quer dizer, com cortes imóveis, vinte e quatro imagens por segundo (ou dezoito, no seu início). No entanto, o que nos mostra não é o fotograma, mas uma imagem intermédia da qual o movimento faz parte. O movimento não se junta a essa imagem intermédia: pertence-lhe como dado imediato, conferindo-lhe uma grande corporalidade que contraria a sua natureza impalpável e imaterial. Assim, o cinema «nous donne immédiatement une image-mouvement» (Gilles Deleuze, 1983 : 11). Apresenta-nos um corte, é verdade, mas um corte móvel, e não um corte imóvel, ao qual se junte um movimento abstracto. Essa imagem–movimento, que corresponde ao plano cinematográfico, possui duas faces, uma voltada para os objectos e outra voltada para o todo. Assim, por um lado, determina o movimento que se estabelece entre os elementos ou partes de um conjunto, fazendo variar a posição relativa dos seus objectos, as suas dimensões, distâncias, aspectos (*enquadramento*). Por outro, opera um corte móvel nos movimentos, exprimindo a duração de um todo que muda (*montagem*).

O plano é pois, abstractamente, um intermediário entre o *enquadramento* do conjunto e a *montagem* do todo,⁵⁶ equivalendo ao movimento considerado no seu duplo aspecto: à transferência *das partes* de um conjunto que se estende no *espaço* e à mudança *de um todo* que se transforma no *tempo*.

⁵⁶ «Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps» (id.: 46), tempo esse que pode ser concebido *em função do movimento* e *em relação ao movimento*, segundo composições diversas.

Esse tempo, essa duração, pressupõe, por sua vez, uma espécie de organização, um *ritmo*, o qual, nas relações de plano a plano e de uma sequência à outra, é sentido como um conjunto de proporções harmoniosamente equilibradas. Contudo, apesar da grande flexibilidade que a este nível apresenta o ritmo fílmico, ele é de todos os ritmos o mais complexo, precisamente porque «il est le seul dont le développement se manifeste également et simultanément dans l'espace et dans le temps» (Jean Mitry, op.cit.: 346). Tal simultaneidade espacial e temporal da manifestação rítmica concretiza-se sobretudo em termos perceptivos: sendo o ouvido o órgão por excelência do ritmo e o olho o das proporções, é numa permutação constante do objecto que ambos apreendem (objecto espacial para o olho e objecto temporal para o ouvido), que a percepção se realiza de modo mais completo. Assim, o ouvido não só percepção as relações sonoras, como também «des “dimensions” spatiales de par les relations d'intensité et surtout d'orientation du son». Quanto ao olho, as relações no tempo estão sempre ligadas às modificações de um certo quadro:

C'est en se référant à des données spatiales que l'oeil évalue la durée relative des choses. Il n'accorde aucun sens à des relations de durée si, de par leur structure, leur mouvement ou leur intensité, les choses représentées et mises en cause n'ont pas *déjà* un certain sens que l'espace leur confère *a priori*. (id. : 340)

Consequentemente, o ritmo cinematográfico não é um ritmo temporal que se junta a um ritmo espacial; ele é *um no outro*:

Si l'on inscrivait les relations spatiales (des plans, des mouvements, des formes plastiques, etc.) en *ordonnées* et les relations temporelles (durée des plans, des séquences) en *abscisses*, le rythme serait figuré par la *fonction*. [...] Le rythme filmique n'est que la forme spatio-temporelle d'une manifestation active. Il est *fondamentalement déterminé* par les nécessités intrinsèques de cette manifestation et n'en est que l'expression extrinsèque. (id.: 383)

Das próprias relações de duração ou de intensidade cria-se uma ideia de movimento entre as partes, os períodos ou as proporções consideradas, portanto, um ritmo também espacial.

A concepção do plano, como imagem-movimento, na sua estrutura simultaneamente plástica e rítmica, conforme aqui tentámos esboçar, conduz-

nos a esse modo particular com que no cinema são interpretadas as formas temporais e espaciais,⁵⁷ que é o de uma constante permutabilidade: «as relações temporais adquirem um carácter quase espacial, assim como o espaço adquire um interesse local e assume características temporais» (Arnold Hauser, op.cit.: 26). Deste modo, ao contrário de outras artes, como o teatro e as artes plásticas, em que o espaço se conserva estático e imutável, sem uma direcção precisa, e no qual nos movemos livremente por ser homogéneo em todas as suas partes e por nenhuma das partes pressupor, temporalmente, outra, no cinema, o espaço perde a sua qualidade estática e torna-se dinâmico, “surgindo” diante dos nossos olhos. Comungando de características *temporais*, torna-se fluído, ilimitado:

O espaço físico homogéneo assume aqui as características do *tempo* histórico, heterogeneamente constituído. Neste meio as fases individuais não são já da mesma espécie, as partes individuais do espaço já não têm o mesmo valor; o espaço contém posições especialmente qualificadas, mas com certa prioridade de desenvolvimento, outras significando a culminação da experiência espacial (id.: 25).

Por seu lado, no *medium* temporal de um filme:

Movemo-nos de uma maneira que, aliás, é peculiar ao espaço, completamente livres de escolher a nossa direcção, indo de uma fase do tempo para outra, tal como se vai de um quarto para outro, separando os estádios individuais no desenvolvimento dos acontecimentos e agrupando-os, genericamente falando, segundo os princípios da ordem espacial (id.: 26).

Assim, comparado com o tempo da realidade empírica, cuja ordenação é uniformemente progressiva e ininterruptamente contínua e irreversível, o discurso fílmico perde essa continuidade ininterrupta e essa direcção irreversível, adquirindo um carácter inteiramente subjectivo e aparentemente irregular. Relacionando-se entre si, pela sua comutação, tempo e espaço fílmicos tornam-se inconstantes, instáveis, volúveis, versáteis e, portanto, não rigorosamente absolutos e homogéneos.

⁵⁷ Para Merleau-Ponty, a arte cinematográfica «tem a sorte de mostrar como alguma coisa começa a significar, não por alusão a ideias já formadas ou adquiridas, mas pela *combinação temporal e espacial dos elementos*» (apud Christian Metz, op.cit.: 58-9, sublinhado nosso).

3.2. Transposições convencionais da linguagem fílmica

Esta capacidade de modificação, pelo cinema, da própria disposição espaço-temporal, através da qual novas dimensões dinâmicas são criadas, e que se torna possível graças à natureza do próprio significante fílmico, tem, naturalmente, influência na construção do tempo e espaço dramáticos desta arte. As possibilidades técnicas que possui de jogar com o tempo e com o espaço sugerem desse modo o seu tratamento descontínuo, quer através da interpolação de incidentes heterogéneos, quer através da atribuição de partes individuais da cena a diferentes secções da obra. É à natureza do significante fílmico que Aumont atribui essa dificuldade de o cinema “programar” com naturalidade uma história ou em assegurar a sua natural progressão:

En el cine, la impresión de surgimiento y de fragilidad de los “programas” está acentuada por el propio significante cinematográfico, puesto que un plano expulsa a otro, como una imagen echa a la otra, sin que la siguiente se conozca de antemano. Tenue y frágil, la imagen en movimiento se presta particularmente bien a este juego de los programas. (Jacques Aumont, op.cit.: 127)

Assim, não só o tempo / espaço do discurso fílmico se torna versátil, como também o tempo / espaço da própria história. Embora ao longo da sua evolução o cinema o tenha representado de diversas formas, ora mais contínuo e ordenado, ora mais descontínuo e desordenado, é da dissociação do elemento espaço-temporal que a sétima arte tem obtido a sua grande originalidade. Hauser define bem esse novo conceito cinemático de tempo:

O tempo perde aqui, por um lado, a sua continuidade ininterrupta, por outro, a sua direcção irreversível. Pode fazer-se parar: em close-ups; inverter-se: em retrospectões; repetir-se: em memórias; e suprimir-se: em visões do futuro. Acontecimentos correntes, simultâneos, podem ser apresentados sucessivamente; acontecimentos temporalmente distintos podem sê-lo simultaneamente – por sobreposição e alternância; o anterior pode aparecer depois, o posterior, antes do momento próprio. (Arnold Hauser, op.cit.: 26)

O cinema tem-nos, pois, habituado a um modo de narrar muito peculiar que se baseia sobretudo em transposições e coartações temporais e em bruscos saltos de tempo e de lugar. São bem conhecidas as transposições convencionais que o cinema tem usado para descrever tais alterações

profundas da realidade ou para referir-se a uma realidade bastante afastada e diferente da percepção imediata do espectador. São exemplos: a panorâmica, o travelling, o contracampo, a máscara, a fusão, as acções paralelas, o efeito fora-de-campo, etc. (Marcello Giacomantonio, op.cit.).

3.2.1. A fusão

Dada a frequência com que é utilizada com novos e diferentes significados, a *fusão* é, de entre tais transposições, a mais complexa. Trata-se de um procedimento técnico que tem como função marcar uma passagem, indicando «de modo claro o início e o fim de uma acção, que é assim isolada do contexto ou do que a precede ou segue» (id.: 119). A *fusão* admite várias variantes, sendo as mais conhecidas a fusão em abertura (*fade in*), a fusão em fecho (*fade out*) e o encadeado, mais complexo por constituir a sobreposição calculada do *fade out* e do *fade in*. No encadeado:

A imagem apresenta uma cena, até ao seu último enquadramento, com o nível de luminosidade certo; depois, enquanto a luminosidade da imagem vai decrescendo, aparece uma outra imagem sobreposta e com o nível de luminosidade crescente, de modo a manter constante a luminosidade do quadro e a substituir uma imagem por outra. (id., ibid.)

Este artifício técnico pode dar origem a várias interpretações que são deduzíveis do contexto: pode ser uma *fusão-recordação* (a personagem começa a recordar algum pormenor da sua vida) ou uma *fusão espaço-temporal* (há mesmo uma mudança de espaço e de tempo, há uma fusão para indicar que se está num novo local e que se passou um certo tempo depois da cena anterior).

Para além desta deslocação gradual por meio de um efeito visual, e do já habitual «salto», em que os planos se seguem um ao outro, havendo uma considerável interrupção da continuidade espacial, as mudanças espaço-temporais podem também ser efectuadas, segundo Mukarovsky, por um «processo de transição» (Ivan Mukarovsky, op.cit.: 204), que tanto pode ser uma *metáfora cinematográfica* («o movimento representado numa das cenas é repetido, com outra significação, na outra». Ex.: num plano o gesto de lançar uma moeda ao ar e no plano subsequente o gesto de semear o trigo) ou um

anacoluto (é o desvio de contexto. Ex.: o sinaleiro faz sinal para passagem do trânsito e na outra imagem como que se responde a esse gesto, embora com outro contexto: levanta-se uma porta de ferro).

3.2.2. O elemento sonoro como processo de transição

Um elemento-chave veio, contudo, ampliar a capacidade de o cinema representar a modificação espaço-temporal. Trata-se do elemento sonoro:

Devemos acrescentar que o cinema sonoro multiplicou as possibilidades da mudança de cena; por um lado, possibilitou novas variantes de transição (o som de uma cena repete-se na seguinte com nova significação) e, por outro, permitiu a ligação pelo diálogo (numa cena ouve-se a alusão à ida das personagens ao teatro e na cena seguinte, sem efeitos ópticos, vemos a sala do teatro) (id.: *ibid.*).

De entre as «novas variantes de transição» sonoras é de destacar a já referida técnica do *assincronismo* que, ao permitir a antecipação ou o prolongamento de um determinado som de um plano para outro, veio por outro lado reforçar a simultaneidade do espaço e tempo cinematográficos, criando assim novas particularidades expressivas. Quando tal som diz respeito às falas das personagens (diálogo), tal expressividade é obtida através do *efeito fora-de-campo* (diálogo ouvido mas não mostrado), em particular o fora-de-campo *diegético distante* (em que no ambiente projectado se apresentam ao mesmo tempo reminiscências sonoras de outro tempo e espaço), o fora-de-campo *diegético próximo* (o som não está no ambiente imediato da personagem projectada mas ouvimo-lo fora do campo) e o fora-de-campo *extradiegético* (uma voz *off*, por exemplo) (Francis Vanoye, *op.cit.*). Nos três casos, note-se, é clara a sobreposição da imagem e da voz da personagem, uma sobreposição que, ao possibilitar a apresentação simultânea de eventos temporal e espacialmente diferentes, configura uma modalidade espaço-temporal especificamente cinematográfica. Se atentarmos em pormenor no fora-de-campo extradiegético (a voz *off*), tal é explícito, uma vez que se trata de um narrador verbal em posição de narração ulterior que se apresenta concomitantemente à projecção de uma informação temporalmente

distinta. Embora posterior ao evento visualizado, esse discurso verbal é contemporâneo de uma acção: a que aparece ao mesmo tempo na imagem. Daí a simultaneidade da narração:

La narration ultérieure se teinte immanquablement de narration simultanée dans la mesure où le récit verbal au passé est contemporain d'une action. Il n'est donc de narration ultérieure *stricto sensu* qu'en dehors de la visualisation d'un événement: dès lors que le spectateur voit ce qui est raconté, la voix *off* affiche la présence, si ce n'est le présent (François Jost, op.cit.: 35).

Tal aspecto deve-se à própria configuração do ponto de vista no cinema, onde, como é sabido, a articulação simultânea entre o ver, o ouvir e o saber se concretiza de modo mais pleno.⁵⁸

S'agissant du cinéma, cette articulation s'impose d'autant plus qu'un film peut en même temps *montrer* ce que voit un personnage et *dire* ce qu'il pense. Double récit, le film ne peut se comprendre que si l'on envisage simultanément ses informations visuelles et verbales. (id.: 61)

Deste modo, no cinema, obtém-se uma particular alternância entre o dito, o visto e o “sabido” que, ao invés de garantir a estabilidade da narração, conduz-nos a uma transição frequente entre a objectividade e a subjectividade da perspectiva:

Não se pode narrar na primeira pessoa devido ao carácter “objectivo” da imagem e, identicamente, também não é possível fazê-lo na terceira pessoa devido à mudança dos planos e dos ângulos que origina uma variação contínua da perspectiva no interior da sequência. Daqui resulta que o regime visual *transita* incessantemente de plano para plano, produzindo um tipo de representação que é sempre simultaneamente objectiva e subjectiva. Portanto, a óptica seguida pelo filme nunca será interior ou exterior à narrativa mas sim ambas as coisas ao mesmo tempo. (Angelo Moscardiello, op.cit.: 53)⁵⁹

A configuração do ponto de vista sonoro e do ponto de vista visual, no cinema, da qual têm resultado peculiaridades expressivas bastante interessantes, essencialmente as que se obtêm da combinação entre ambos

⁵⁸ Cf. Ponto 2.2.3. da Primeira Parte.

⁵⁹ O que não exclui, todavia, a hipótese de a narrativa poder abraçar uma óptica em detrimento de outra em relação ao andamento global da narração.

os sistemas, tem contribuído também fortemente para essa *inconsecutio* espaço-temporal que tão bem caracteriza a narração fílmica.

3.3. O efeito-montagem e a percepção humana

É inegável que na base desta modificação espaço-temporal, cada vez mais frequente na arte cinematográfica, está a evolução de um cinema de tendência técnico-fotográfica para um cinema de tendência narrativo-psicológica (Gillo Dorfles, op.cit.: 252). No seu início, em proveito de uma maior impressão da realidade, o cinema tentou disfarçar, ao nível do enquadramento e da montagem, todas as marcas do trabalho signifiicante. Contudo, não obstante tal aspiração, a subjectividade do “olhar” da câmara constituía um dado assente na representação cinematográfica,⁶⁰ fazendo-a aproximar-se, em muitos aspectos, da percepção e espírito humanos.⁶¹ Um desses aspectos diz precisamente respeito à dialéctica continuidade / descontinuidade que modela a percepção humana. Assim, no nosso quotidiano, embora a visão global que temos da realidade resulte de uma sequência de atenções *parciais* determinadas pelo acaso e pela incidência das coisas (sendo, portanto, as coisas percebidas *descontínuas*), o acto de percepção é um acto contínuo: é por momentos sucessivos de atenção que vemos as coisas que nos parecem essenciais e é o conjunto destas visões fragmentárias que constitui, para nós, a visão global do que vemos. A sensação de percepção contínua deve-se ao facto de nos situarmos no interior de um *continuum* homogéneo e de, a qualquer momento, podermos focar a nossa atenção sobre um aspecto qualquer deste meio. Mas o objecto da nossa percepção permanece descontínuo, embora o acto de perceber seja contínuo. De facto:

⁶⁰ A fragmentação do espaço numa série de campos sucessivos, quando se trata de tomar, pela câmara, um documento do real vivido, corresponde já aí a uma escolha, a uma interpretação do real *por alguém*. Aquilo que é apreendido pela câmara é sempre um elemento de construção: o simples facto de captar este real é já uma operação subjectiva, uma escolha. Como diz Poudovkine: « le film recompose à sa façon les éléments de la réalité pour en faire une réalité nouvelle et seulement sienne » (apud Jean Mitry, op.cit.: 385).

⁶¹ Segundo Morin, «O filme foi construído à semelhança do nosso psiquismo total», tendo-se trazido «empírica e inconscientemente para o ar livre as estruturas do imaginário, a prodigiosa mobilidade da assimilação psicológica, os processos da inteligência» (Edgar Morin, op.cit.: 187).

La confusion fréquente vient de ce que la continuité de la perception est reportée sur les choses perçues dont les liaisons, alors ténues pour objectives, sont cependant (non seulement dans le souvenir mais également dans l'immédiat) reconstruites et constamment différenciées. (Jean Mitry, op.cit. : 395)

Processo equivalente ocorre com o enquadramento fílmico. Aqui, devido à ausência das coisas projectadas, bem como à constante mobilidade que acompanha a acção dos actores, torna-se necessário recorrer a uma constante modificação dos objectos e à sua substituição,⁶² resultando daí uma multiplicidade de pontos de vista, variações de escala, de ângulos, de distâncias, etc., que criam um efeito de fragmentação nas coisas percebidas. Por outro lado, o quadro fílmico, ao reter e organizar, numa condensação do espaço e do tempo, determinados momentos escolhidos, produz-se por uma descontinuidade de movimentos de atenção. Ao aproveitar apenas um ou outro elemento da realidade para formar o plano, corta a relação que tal elemento tinha com o conjunto de onde foi retirado, fatiando assim a passagem de um plano para outro e produzindo, nestes, uma mobilidade determinante e, na montagem, um efeito de descontinuidade forte.⁶³

No cinema, contudo, como o acto de *ver* não constitui somente o reconhecimento do objecto que se nos apresenta, mas a *assimilação* das relações fílmicas às relações dos factos reais, essa sensação de descontinuidade logo se transforma em sentimento de continuidade:

Aussi bien le montage assure-t-il *d'abord* la continuité du film. En organisant la succession des plans il donne à chaque séquence un sens qu'elle n'aurait pas si elle était organisée autrement. Mais il s'agit du sens dramatique ou psychologique imprimé au développement linéaire du récit et non d'un sens symbolique ou allusif qui, pour être fréquent, n'en est pas moins accidentel. [...] Le déroulement logique de l'action n'était le plus souvent qu'un fil conducteur, une base thématique permettant et suscitant des effets de montage. (Jean Mitry, op.cit.: 355)

⁶² «Au cinéma on ne peut supporter ce qui dure. Il faut constamment bondir d'un point de vue à un autre, d'une échelle de grandeur à une autre. Et encore cela ne suffit pas. Quand on a varié un certain nombre de fois les angles et les distances, il faut, bon gré mal gré, changer d'objet et se transporter devant une autre scène [...]. C'est une façon de dire que le cinéma ne peut s'arrêter de souligner et d'articuler les liaisons d'un monde» (Laffay, apud Jean Mitry, op.cit.: 395).

⁶³ «O cinema assenta na descontinuidade: por um lado, entre os fotogramas sucessivos na película e, por outro, entre os planos na montagem». (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 33)

Assim, uma vez que as coisas representadas no ecrã existem à imagem das coisas reais, basta haver uma relação lógica entre dois ou mais objectos, que essa relação produz no espírito do espectador uma ideia de causalidade. Como, na realidade, as coisas que se seguem são geralmente produzidas uma pela outra, nos eventos apresentados sucessivamente pelo filme, nas relações de plano a plano, o espírito procura também uma ligação de causalidade. Ordenadas no tempo, as imagens justapostas implicam-se mutuamente e inscrevem-se num encadeamento causal. A continuidade cria uma ligação de causalidade entre as coisas que nos são mostradas sucessivamente; ela incita-nos a acreditar em qualquer relação de causa e efeito entre os actos que, na tela, são contudo simultâneos. É, pois, por implicação que o espectador estabelece uma ligação entre as coisas.

O espectador de um filme tem a impressão de viver a história real. Por essa razão, ele situa os momentos essenciais da acção, que a sucessão de planos lhe apresenta numa duração contínua, pelo mesmo movimento que o faz situar, numa duração vivida, o mundo real, do qual ele toma consciência ao longo de um movimento de atenção *descontínuo*. As próprias mudanças de plano ou de sequência, porque associadas que estão a movimentos psicológicos relativos às personagens do drama ou porque são determinadas pelo interesse que o drama pode suscitar no espectador, passam, na maior parte das vezes, despercebidas pelo espectador. Assim, mesmo que haja qualquer espécie de interrupção (elipse, flashback, etc.), mantém-se a continuidade por implicação.⁶⁴

Na medida em que o filme significa qualquer coisa, essa mudança de sequência ou de plano integra-se sempre no desenvolvimento de uma mesma situação, propondo a explicação, uma por uma, das múltiplas faces de uma realidade. Os diversos planos são então pontos de vista tomados na continuidade de um conjunto, confirmando ou satisfazendo a necessidade de antecipação que a montagem põe em jogo, ao introduzir uma espera ou um

⁶⁴ Essa unidade da história só pode, todavia, ser constituída no espírito do espectador por um acto de memória imediata. É por meio desta que efectuamos a junção de uma sucessão particular de imagens.

desejo de virar e revirar o objecto. A mudança de eixo da câmara e a mudança de plano fornecem o equivalente de uma mudança voluntária de *ponto de vista*. Assim :

Dans la suite discontinue des plans filmiques, il n'y a discontinuité ni de l'espace, ni du mouvement, ni de l'action, mais seulement des points de vue. Le passage d'un plan à l'autre restitue la continuité du geste et rétablit l'unité spatiale. Et lorsqu'il y a passage d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, l'attention, guidée par le fil de l'histoire et par la dialectique du récit, retrouve aisément l'unité du monde mis en cause. (id.: 397)

A descontinuidade, então, não existe senão no plano da imagem, quer dizer, nas formas imediatamente percebidas, na mobilidade do olhar, tornando-se o *possível* de uma construção estética, de uma linguagem.

TERCEIRA PARTE

O DELFIM – ESCRITA CINEMATOGRAFICA

Esse investimento na experimentação escritural, [...] de inúmeros romances portugueses deste final de século, condiciona e revela um outro traço recorrente na ficção portuguesa atual: a valorização da fabulação narrativa, da metaficcionalidade, da intertextualidade e do diálogo do sistema literário com outras áreas de conhecimento e outras artes.

Gerson Roani, *Sob o Vermelho dos Cravos de Abril*

Esta *inconsecutio* do tempo cinematográfico foi, de resto, amplamente aproveitada pela narrativa e pelo teatro mais recentes, e, assim, é interessante e oportuno notar o indiscutível influxo por ela exercido na literatura e especialmente no romance. Basta ler alguns romances recentes para se ver a rápida assimilação por parte do romance, daquelas transposições e coarctações temporais, daquelas «imageries» oníricas, daquele pensamento falado, daqueles bruscos saltos de tempo e de lugar a que o cinema nos habituou.

Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*

Assim, nesta posição ingrata, ele [narrador de *O D.*] só quis possibilitar as deslocções e as alternâncias que determinam o ritmo da narrativa e servem o seu clima e a intenção. Memória e associações de circunstância entrecruzam-se com a observação imediata, provocando não só movimentações em espaço/tempo como sugerindo, através do a-propósito e da referência indirecta, aproximações, manobras de diversão, etc. O estilo *ad libitum* do relato vem muito dessa disponibilidade de discorrer-sobre e à-margem, e também das escritas paralelas ou daquelas que se recuperam, sobrepondo-se.

Cardoso Pires, *E Agora, José?*

0 – Introdução

O Delfim tem sido considerada uma obra de feitura complexa, experimentando o leitor uma espécie de desnorteamento quando, ao longo da sua leitura, tenta encontrar no imediato as respostas para as dúvidas com que frequentemente se depara.⁶⁵ Com efeito, uma das principais características de destaque desta obra reside precisamente na forma como se coloca o leitor perante um emaranhado de informações aparentemente desconexas, sendo as próprias sequências narrativas, a do adultério e a da posse da lagoa,⁶⁶ de intrincada e demorada identificação, dada a frequência com que se alterna de uma para outra.

Não podemos esquecer que o que desperta a atenção do narrador-personagem ao chegar à Gafeira é «o terreiro acolá batido pela luz da tarde» (VI; pág.27), por ser lá que se encontra o Regedor, a quem teve de pedir a licença para a caça.⁶⁷ Portanto, toda a narrativa decorrerá no sentido de se explicar a razão de uma tal mudança, ou seja, o motivo pelo qual a licença já não depende do Engenheiro Palma Bravo, como da última vez que o narrador visitou a Gafeira, mas do Regedor. Para tal, ao invés de nos ser dada uma resposta linear e conclusiva, o narrador-personagem, ao debruçar-se sobre a investigação de tais causas, vai-nos informando sobre as mesmas conforme as tenta descortinar. É assim que a sequência dita principal, a da posse da lagoa, vai sendo constantemente interrompida por via dessa tentativa de reconstituir o passado (o adultério e as mortes da lagoa), para o que contribuem todos os

⁶⁵ «Desorientação é [...] o princípio constitutivo da construção do *Delfim*» (Claudia Hoffmann, op. cit.: 594); «Um levantamento pormenorizado do romance em termos de policentrismo e policronia evidenciaria complexidade de feitura que chega a ser, de propósito, desorientadora: e tal como o Escritor, também o leitor, por mais atento, sentir-se-á inseguro, desnorteado» (Maria Lepecki, op. cit.: 160); para Petrov, em consequência de uma desagregação da «coerência representativa e [d]a coesão formal», «a realidade perde os seus contornos estáveis, para se desenhar um universo de incertezas», criando «situações de impasse e perplexidade» (Petar Petrov, op. cit.: 274-275).

⁶⁶ Subentendendo-se nesta última a relação antagónica entre burguesia (o Engenheiro Palma-Bravo) e camponeses – operários (o Regedor e os Noventa e Um) (Regina Zilberman, op. cit.).

⁶⁷ «...para o largo é que é o caminho. No largo temos o Regedor, que está à frente dos arrendatários da lagoa. Agora é dele que depende a licença da caça, não de Tomás Manuel» (VI; pág.56).

episódios que explícita e implicitamente servem de contextualização e de indiciação do adultério e das mortes (toda a experiência vivida pelo narrador com o Engenheiro, mas também o que ouviu dizer dos habitantes da aldeia e tudo o que sobre as mortes ele próprio imaginou). Deste modo, ao contrário do que à partida seria de esperar, que, como «contador de histórias», o narrador-Escritor organizasse a informação num todo coerente e coeso, de modo a dar-nos uma história com princípio, meio e fim a contemplar o desvendamento das mortes, deparamo-nos com uma “história” que não conclui nada de efectivamente concreto sobre o verdadeiro devir dos acontecimentos, mas torna ainda mais indefinido o que já sabemos sobre os mesmos.

Se esta forma de narração está por um lado ligada a um pressuposto básico que é o de se dar «uma imagem da realidade nas suas próprias condições de apreensão» (Petar Petrov, op.cit.: 199), portanto, no decurso do seu desenvolvimento, e não a realidade já constatada, por outro, mas englobando o pressuposto anterior, relaciona-se intimamente com um modo de narração que é especificamente cinematográfico, pelo seu carácter fragmentário e descontínuo. O leitor de *O Delfim* encontra-se com frequência perante uma mescla daquilo que o narrador-Escritor percepção (vê, ouve, sente, pressente, pensa, imagina e recorda), sendo as consequências deste modo de contar óbvias, a descontinuidade e fragmentação do discurso, as quais, para além de serem as inerentes a todo o acto perceptivo, constituem também, e não sem propósito, características profundamente cinematográficas. Aspecto flagrante dessa narração justaposta e descontínua muito comum ao cinematográfico é a forma como são configurados os signos temporais, a perspectiva narrativa e a narração na obra em análise, razão pela qual atentamos em tais elementos no início deste capítulo.

A aproximação com a narração cinematográfica, no domínio técnico-compositivo da obra, é ainda flagrante em *O Delfim* quando se trata de transitar de uma sequência narrativa para outra, ou seja, quando nessa escrita interrompida se tenta assegurar a passagem entre as diferentes sequências narrativas. Isto porque se adoptam procedimentos muito concretos daquela arte para interligar as diferentes variações de perspectiva, a multiplicidade de contextos, de pontos de vista e de situações temporais que predominam na

obra. Debruçamo-nos assim, no ponto 2 deste capítulo, sobre a análise dos exemplos da obra onde se retomam artifícios muito semelhantes aos chamados *efeitos de ligação* e ao *corte súbito ou directo*, procedimentos que, ao subentenderem a dialéctica do visual e do sonoro,⁶⁸ instaurarão na obra uma dinâmica cinematográfica *sui generis*.

Esta dinâmica cinematográfica na obra delfiniana é finalmente sintetizada no último ponto desta parte, onde procedemos ainda a uma reflexão concreta sobre os sentidos produzidos com esta adesão ao cinematográfico e, de um modo mais global, tentamos situar a temática na produção estético-literária do século XX.

⁶⁸ Esta “intervenção” do visual e do sonoro, que se obtém não só em termos do uso de vocabulário tipicamente perceptivo, mas também, e sobretudo, em termos da construção sintáctica global da obra (os fundidos, os fades, as desfocagens insinuam-no), é apenas “sugerida”, uma vez que o medium livro é naturalmente feito de uma só matéria, a escrita.

1 – Descontinuidade e instabilidade representativa

1.1. Policronia discursiva

As inúmeras variações temporais e a correspondente desagregação espaço-temporal que encontramos em *O Delfim* estão ligadas ao facto de, inconscientemente, se ordenar o tempo como categoria espacial,⁶⁹ factor inerente ao funcionamento do próprio signifiante fílmico, cuja principal particularidade reside nessa constante *permutabilidade espaço/tempo*, assumindo o tempo características espaciais e o espaço características temporais.⁷⁰ Com relativa frequência se transita de um tempo para outro, aparentando a narrativa um carácter fortemente anacrónico.⁷¹ Se confrontarmos a ordem de disposição dos eventos com a ordem do seu aparecimento na narrativa, claramente nos apercebemos de tal variabilidade, a qual resulta nessa ausência de nexos (ainda que muitas vezes só aparente), tanto temático como discursivo. Atentemos, a título de exemplo, nos primeiros três capítulos e no “prólogo” que os antecede (págs. 23-41).⁷²

Apesar de a página introdutória iniciar pelo presente da personagem-narrador («Cá estou.») e de constituir uma espécie de definição do seu *hic et nunc* (ano de 1967, referência temporal concedida só no 2º capítulo), é logo no

⁶⁹ Assim, é numa espécie de *territorialização do tempo* que nos baseamos, embora inconscientemente, quando compartimentamos o tempo em passado, presente e futuro e mesmo quando o modelamos de modo polícrono: há uma «metamorfose» desse tempo «numa espécie de território», ou seja, em espaço, ou, se preferirmos, ocorre uma espacialização do tempo, uma vez que o arrumamos num certo espaço, numa linha, compartimentando-o: «dá-se, na mente, a metamorfose do tempo passado numa espécie de território, que revisitamos como se de verdadeiro espaço se tratasse – inclusivamente fazendo percursos mais longos ou mais curtos entre objectos lembrados» (Maria Lepecki, op.cit.: 152) ou até planeados e imaginados.

⁷⁰ Lepecki refere-se a uma «sensibilidade polícrona» em *O Delfim*, ou seja, a uma tendência para se considerar aí «o tempo como fita, estrada – algo susceptível de se desenrolar sem, no entanto, impedir percursos para diante e para trás, conforme mande a necessidade ou o desejo» (id.: 156). Por seu lado, o próprio Cardoso Pires, na sua «Memória Descritiva», realça o tempo circular em *O Delfim*: «É nele que se concentra *O Delfim*, num presente que nasce pretérito, presente histórico, e que se conjuga com alternâncias do condicional e do futuro. Condicional na hipótese que se enuncia e que se toma como afirmação *ad interim*; futuro que se redige como tal mas que se sabe ser passado – é nisso que estará, quer-me parecer, a essência do tempo circular» (Cardoso Pires, 1977: 149).

⁷¹ «Multiplicam-se passados muito próximos, relativamente remotos, muito remotos, remotíssimos. Há factos que remontam a poucos minutos ou a poucas horas, a um ano, a muitos anos, a poucos séculos...» (Maria Lepecki, op.cit.: 160).

⁷² Vd. Apêndice 1.

início que se apresenta uma *interrupção* desse presente, para mencionar essa primeira visita à Gafeira no ano anterior (analepse externa):

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (pág.23).

No primeiro capítulo, é também ao *tempo passado* que se alude após a expressão da percepção visual da personagem, através da janela da pensão, mas, agora, à ocasião em que a personagem vê o Engenheiro Palma Bravo e a sua família pela primeira vez (analepse externa): «O largo. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo» (I; pág.25). Trata-se, por seu lado, de um evento que, no espaço de dois curtos capítulos,⁷³ será *rememorado* por seis vezes (pág.27, duas vezes; págs.28-29; pág.31; pág.35; págs.35-36), não por se repetirem discursivamente os seus factos, mas por essa rememoração *alternar* com outras informações narrativas. Ainda no mesmo capítulo, um episódio de carácter inventivo vem suspender a descrição do largo que o narrador avista da janela, precisamente para evocar a provável «praça de feira» que foi o largo há cinquenta anos atrás (analepse imaginativa).

Outros episódios relativos à experiência vivida pelo narrador no ano anterior, quando visitou a Gafeira pela primeira vez, são, entretanto, recordados de modo particular, isto é, antecipados no próprio contexto do movimento analéptico operado (uma espécie de prolepse “dentro” da analepse). É o caso do “desfile” dos habitantes à saída da missa; da noite das apresentações; dos serões na Casa da Lagoa e da noite das mortes, episódios antecipados respectivamente nas págs. 28, 31 e 35.

O “corte” na narração de eventos presentes também ocorre por meio da recuperação dos diálogos que o narrador manteve com (ou que ouviu d’) os habitantes da aldeia há horas atrás, designadamente à chegada à Gafeira

⁷³ Como todos o são, aliás. Com excepção do capítulo VIII, que conta com oito páginas, todos os outros alternam entre uma a sete páginas. Este é um dado relevante já que nos informa também sobre esse carácter fragmentário da obra, com a sensação de descontinuidade que é inerente à narração de muitos episódios.

(analepse interna): com o Velho Cauteleiro e deste com os aldeões (págs. 31-34) e com a Dona da Pensão (págs. 37-38; 39-41).⁷⁴

Há ainda a salientar os episódios que sabemos tratar-se de analepses, mas cuja origem não é especificamente determinada: tanto na recordação do diálogo com a hospedeira, como das falas do Engenheiro Palma-Bravo e outras cujo emissor é desconhecido, o narrador demonstra essa dúvida de localização:

Onde ouvi eu isto? Hoje, quando fui buscar a licença ao Regedor, ou há um ano atrás? No café? E a quem, ao cauteleiro? (III; pág.38)

“O que são as coisas”, lamenta a minha hospedeira; e também não sei se essa voz é de ainda agora, (...) se mais antiga (III; pág.38)

“Jesus”, recomeça ela, (...). E também este desabafo é intemporal. Podia ter sido de hoje (e se calhar foi) e podia vir de longe, de um vulto perdido... (III; pág.39)

Como podemos constatar, a narração dos eventos presenciados pelo Escritor-personagem no espaço da aldeia é **constantemente entrecortada** com a recuperação de episódios passados, tanto remotos (os antepassados da aldeia), como mais recentes (o ano anterior, em que visitou pela primeira vez a aldeia gafeirense) ou ainda próximos (a sua chegada à Gafeira, há horas atrás).

Para além disto, esta narração entrecortada resulta do facto de, quando recuperados, tais episódios não o serem na sua totalidade, ou seja, **são elípticos**, completando-se o seu conteúdo ao longo de toda a obra. Tomando o exemplo da «noite de mau vinho», um dos eventos relativos ao convívio que o narrador manteve com a família Palma Bravo na primeira vez que visitou a Gafeira, verificamos tratar-se de um episódio cujos eventos são narrados ao longo de quatro capítulos diferentes: a primeira vez, no Cap. II (pág.35), quando o narrador recorda uma das regras favoritas do Engenheiro Palma Bravo, herdada do Tio Gaspar (nunca fitar «ninguém de frente»), e que ficou a

⁷⁴ Observemos que tanto os diálogos com o cauteleiro como com a hospedeira são lembrados de modo muito peculiar: ambos nos são apresentados de modo fortemente fragmentário, e não retomados na íntegra (com excepção de uma parte final do segundo, pág.40), devido a essa constante alternância com os comentários e reflexões do narrador no presente (cf. com as páginas seguintes deste ponto, onde comentamos essa estrutura interpolada do diálogo).

conhecer em tal noite; a segunda, no Cap. VII (pág.61), quando, a propósito da demonstração de poder que são os cães, o narrador cita uma anotação do caderno que ouvira na mesma noite de mau vinho («pelo ladrar dos cães se conhece o respeito da casa»); a terceira, no Cap. VIII (págs.63-70), dedicado todo ele à evocação dessa noite em que ambos beberam no bodegón e em que dialogaram sobre variados assuntos; a quarta, no Cap. IX (págs. 71-74), continuação da recuperação daquela noite no bodegón, que havia sido interrompida pela narrativa do presente («Para ser franco, também agora me apetecia beber»).

Há que ter em conta que, em relação à experiência passada pelo narrador com o Engenheiro no ano anterior, a «noite de mau vinho» é um dos poucos eventos de localização especificada (junto com a «noite das apresentações» e o primeiro dia em que viu a família Palma Bravo). Abundam outros em que se não particulariza a que dia ou contexto pertencem, mas sabemos corresponderem a esses convívios na Casa da Lagoa: é o caso de certos diálogos mantidos com o Engenheiro (acerca da exclusividade da lagoa, das vidraças da casa da lagoa e dos «bancos de esperma»), bem como de determinados aspectos descritivos que nos vêm ajudar a caracterizar e a conhecer melhor as personagens (as fotografias de Maria das Mercês, que observara no estúdio, e o episódio de Domingos, a lavar o Jaguar). Especificados ou não no seu contexto, uns e outros eventos encontram-se **frequentemente dispersos pelo livro e alternam não só com a narração presente, mas também com a do passado.**

Neste último caso está a história policial da Dama das Unhas de Prata, evento também mencionado quatro vezes ao longo do romance. As primeiras duas, no contexto da narração no presente, designadamente no Cap. XXI (págs.130-131) e no Cap. XXII (págs.134-137), ao / depois de conversar com o Padre Novo em frente à pensão. As outras duas, no contexto da narração do passado, no Cap. XIII (pág.89), a propósito da recuperação do diálogo com o Engenheiro sobre os «bancos de esperma», e no Cap. XXVI-b) (págs.166-168), aquando da rememoração do passeio de barco pela lagoa (sendo esta última, pela contiguidade diegética, uma suposta continuação da página 137!).

Para esta impressão de fragmentação discursiva e temporal contribui também sobremaneira a tentativa, pelo narrador, de reconstituir a própria noite das mortes, evento que, ao contrário do percurso diegético do narrador, não chega a ser restabelecido na íntegra, induzindo o leitor nalguma ambiguidade, sobretudo pelo facto de não ser narrado numa ordem lógica e cronológica. Assumindo o carácter de uma investigação policial,⁷⁵ a apresentação de tais eventos concretiza-se muitas vezes através da reprodução dos testemunhos dos habitantes da aldeia (do Velho cauteleiro, com o Batedor e outros, da Dona da Pensão, do Regedor e do Padre Novo), reprodução que importa aqui realçar também **pelo seu carácter fragmentário e pela sensação de montagem cinematográfica.**

Assim, com excepção do diálogo mantido com o Padre Novo, todos os outros diálogos ou falas mantêm, à semelhança da narração dos eventos vividos na primeira visita à Gafeira, uma estrutura elíptica, sendo narrados de forma alternada e distribuindo-se o seu relato ao longo dos diferentes capítulos.⁷⁶ Tomando o exemplo do diálogo com o Velho cauteleiro, encontramos vestígios do mesmo ao longo de cinco capítulos: no Cap. II (págs.31-34), onde se reproduzem as falas do Velho quando informou o narrador das mortes de Domingos e Maria das Mercês e quando dialogou sobre o mesmo assunto com os outros frequentadores do bar (o dono do café e o batedor); no Cap. VII (pág.60) quando, a propósito de os cães serem a «memória dos donos», é repetido o diálogo do Velho com os aldeões acerca dos cães do engenheiro e do paradeiro deste último; no Cap. XI (pág.80), onde é reproduzido o comentário do Velho à provável esterilidade de Maria das Mercês; no Cap. XVII (págs.106-107), em que, acerca dos prováveis acontecimentos da noite das mortes e dos fantasmas dos Palma Bravo a rondar a casa da Lagoa, é retomado o diálogo mantido entre o Velho e os outros aldeões; e no Cap. XXVIII (pág.178), em que se reproduz um comentário do Velho sobre o momento concreto em que o Engenheiro encontrou o cadáver de Domingos na sua cama.

⁷⁵ Cf. Cardoso (s.d.); Hoffmann (1995); Petrov (1996) e Pires (1977).

⁷⁶ Vd. Apêndice 2.

Para além de surgir de modo interpolado com a narração de outros eventos, tal como verificado, o diálogo apresenta ainda uma particularidade importante, também ela indiciadora dessa narrativa “em cortes”. Referimo-nos à **interferência do discurso indirecto a impedir a reprodução continuada das falas das personagens**. Atentemos uma vez mais nas falas do Velho cauteleiro no já aludido Capítulo II (págs.31-34). A propósito da expressão «Infante», recordada como sendo um termo usado por aquela personagem para referir-se ao Engenheiro, disserta-se sobre a forma como o próprio narrador foi abordado, na sua chegada à aldeia, pelo cauteleiro. Insistindo na postura inquiridora deste, o narrador vai alternando as falas da personagem cauteleiro com comentários à sua atitude:

Sorrio: *Infante* nunca foi um termo meu. Saltou-me à ponta da frase porque desde que cheguei que o tenho no ouvido.

“Então o infante? Não encontrou o infante lá por Lisboa?”

A palavra deve andar a correr neste momento acolá, no café em frente. Não me admiraria muito. *Infante* para a esquerda, *Infante* para a direita... porque é no café que o velho cauteleiro faz praça, com as suas duas tiras de lotaria penduradas na gola do casaco. Só ele é que trata assim o Engenheiro, por Infante, [...]?

“Então o Infante?” – aí está como ele me veio receber, [...]

Um caçador desembarca naquele terreiro [...]. Dá com um homenzinho a fitá-lo:

“Então o Infante?” Palavra, parece uma acusação. [...]

“O Infante?”

Depois os olhos, Velho. [...] Queriam saber do Engenheiro (do Infante, peço desculpa) [...].

“Não o viu? Não se encontrou com ele lá por Lisboa?”

Perante isto um homem hesita. Percebe que houve coisa. Mas o quê?

“Crime”, pronuncia o dente inquisidor; [...]

“Estou-lhe a dizer. Cão, criado e dona Mercês, já nada disso existe. Caramba, não me diga que não sabia.”

Calcula-se como um dente como aquele, único, eremita, pode apanhar um forasteiro à hora do meio-dia [...].

“Homem...” tenta ainda o viajante. E o outro a cortar rápido, sem mais aquelas:

“Assim mesmo. A dona Mercês matou o criado e o Infante matou-a a ela. Nem mais.”

A partir daqui [...]. “Acabou-se. Comeram-se uns aos outros, tiveram o fim que mereciam [...]”. (II; págs.31-33)

A enunciação repetida das primeiras palavras do cauteleiro (a palavra *Infante* repete-se dez vezes no espaço de uma página e meia) demonstra como o discurso desta personagem é repetidamente suspenso para dar lugar às observações do narrador no seu momento actual, produzindo uma narração claramente entrecortada e fragmentada.

Semelhante construção ocorre na reprodução das falas da hospedeira (cf. págs.37-39). Num caso e noutro, não se apresenta propriamente uma conversação entre as personagens, um diálogo encadeado, com um ponto de partida e uma conclusão. Pelo contrário, são fragmentos de conversas que nos são transmitidos, aparecendo-nos muitas vezes, a prosseguir a narração feita pelo narrador, a continuação de um princípio de diálogo expressa pelo discurso indirecto ou directo.

1. 2. *Alternância perspéctica*: objectividade vs subjectividade

O tipo de focalização que se instaura do princípio ao fim da narrativa, numa **alternância focalizado – focalizador**, ou, se preferirmos, numa alternância entre a focalização externa e a interna, exercendo influência em domínios tão importantes da organização da obra, como o da própria temporalidade e o da narração, colabora na construção interseccionante da obra, aproximando-a, nesse tipo de construção, da narrativa tipicamente cinematográfica.

Por um lado, a própria forma como é encetada a narrativa, a partir de um ponto de vista descritivo e visual (descreve-se o próprio lugar onde se encontra o narrador-personagem, o quarto da pensão), e a posição concreta à janela do quarto, permitindo ao narrador aceder ao espaço materialmente observável da aldeia da Gafeira, instituem desde logo um tipo de narração que se pretende descritiva, visual e até sonora:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. Algures, no corredor, a dona da casa chama pela criadita. (pág.23)

Por outro lado, embora consistindo a vida da Gafeira no ponto de partida e de chegada do narrador, sabemos que a narração não se resume à descrição do que corre perante os seus olhos e ouvidos. Da percepção dessa realidade, o narrador parte para divagações várias, exprimindo toda a sua subjectividade. Variando frequentemente a sua posição mental relativamente ao que observa, quer seja evocando momentos vividos no passado, quer seja exprimindo episódios de carácter claramente fantasioso e imaginativo, ou ainda tecendo

todo o tipo de comentários monologais que lhe vão surgindo, o narrador vai reproduzindo essa posição mental nos mesmos moldes ao leitor. Desta forma, produz-se um tipo de relato que oscila entre a narração de eventos materialmente percebidos e eventos rememorados e outros imaginados.

Ao analisarmos alguns casos concretos da narrativa delfiniana, verificamos que tanto a propensão para a apresentação de situações imaginadas como para a rememoração de factos ocorridos surge sempre **a partir de algo concretamente observável** (pela visão ou pela audição) **ou vivido**, procedimento recorrente, como é sabido, na narrativa cinematográfica. Detenhamo-nos, a título de exemplo, em alguns episódios imaginados, aqueles que surgem sobretudo a propósito da intriga das mortes.

Acerca da morte de Maria das Mercês na lagoa, por exemplo, o narrador põe-se a divagar sobre a personagem no seguimento do *diálogo* que manteve com o Regedor quando lhe foi pedir a licença para a caça: imagina-se a averiguar a ficha daquela no consultório da Vila (ficha que prevê ser esclarecedora sobre a sua morte, mas não o é), e a se deslocar ao colégio onde ela estudou para desvendar o seu percurso como estudante no externato religioso (Cap. XII, págs.82-83); visiona ainda o retorno da personagem à equitação (Cap. XIX, pág.117). Nestes exemplos, a personagem Maria das Mercês é um pouco mais delineada: realça-se a ausência de pormenores concretos sobre a sua morte; o seu percurso normal em termos de devoção, estudo e comportamento; a falta de realização pessoal, disfarçada na apática vida de casada que leva e que faz por ultrapassar (o retorno à equitação conota-se claramente com o acto sexual e com a própria ideia de incesto).

É também na sequência do mesmo *diálogo* que mantém com o Regedor, sobre o paradeiro concreto do Engenheiro, que o narrador “recria” a sua própria deslocação a Lisboa, ao bar do Automóvel Clube, para questionar o barman acerca do assunto (Cap. XVIII, págs.113-114). A frase final desta passagem demonstra explicitamente que esta “viagem a Lisboa” só se efectua na mente do narrador:

Mas despacha-te, barman, tenho o jantar à espera. Não estou nada interessado em aturar os outros caçadores, lá em baixo. (XVIII; pág.114)

No Cap. XXVII (págs.175-176), ocorre ainda uma cena que se depreende ser fantasiada pelo narrador, uma vez que a sua limitação de informação não lhe permite tomar conhecimento deste episódio (nem há indícios no texto de que alguém o tivesse contado ao narrador, como se passa com várias outras ocorrências): trata-se de um diálogo entre Maria das Mercês e o Engenheiro, na lagoa, que nos revela, por um lado, essa incapacidade de Domingos se deitar numa cama com uma mulher, pelo complexo do braço (o que vem contrariar o suposto desfecho da intriga) e, por outro, nos informa sobre bons momentos que o casal eventualmente vivera junto. Também aqui, esta divagação imaginativa é suscitada pela *conversa* que o narrador tem com o Padre Novo, a propósito das noitadas que o mestiço passava com o Engenheiro.

Ainda sobre Domingos, e a partir do reconhecimento do estado de insónia que “carrega” com recordações o *travesseiro* do narrador, representa-se uma presumível parte do momento da morte daquela personagem: à cabeceira do criado morto, cruzam-se as vozes das diferentes personagens (Cap. XXX, pág.181). Esta é, como sabemos, uma passagem claramente inventada, uma vez que os dois eventos nunca poderiam ter ocorrido em simultâneo. De qualquer modo, é uma situação importante já que cede ao leitor uma suposta perspectiva de várias personagens acerca da morte do criado.

O episódio da tortura dos cães do Engenheiro pelo Velho cauteleiro (Cap. XXIII, págs.141-142), que ocorre na mente do narrador a partir da *rua* que este percepçiona do quarto da pensão, embora não directamente ligado à história das mortes, vem mostrar-nos o modo como o narrador interpreta a atitude do Velho cauteleiro para com o Palma Bravo e os seus cães. Depois de fechar a vidraça por onde entra o ar e o ruído da noite, o narrador espreita a balbúrdia da rua e, por entre o nevoeiro, o fumo das enguias e o latido de dois cães na clareira, imagina a desfibração dos cães do Engenheiro pelo cauteleiro. Trata-se de um episódio visivelmente conotado com os festins pagãos da Gafeira, em tempos remotos, e que trouxeram à aldeia, segundo o Abade, a maldição (cf. Cap. I e início do Cap. XXIII).

Como facilmente constatamos, proliferam na obra exemplos dessa constante alternância entre focalizado e focalizador, entre o real e o mental,

sendo o elemento propiciador dessa divagação um elemento factual, real, concreto (uma conversa que tem com os habitantes, algo que percebeção do seu quarto da pensão, etc.). Ora, neste modo de registo, **entrecortado e descontínuo**, que intercala um ponto de vista **perceptivo** com um ponto de vista **mental**, e vice-versa, encontramos um dos mais significativos pontos de contacto com a narração cinematográfica, nomeadamente com as suas **variabilidades de perspectivação** e de **montagem**.⁷⁷ Nesta arte, recordemos, é muito usual essa proliferação de pontos de vista em relação à realidade narrada: ora se narra a partir de um ponto de vista visual, ora sonoro, ora cognitivo; ora numa articulação conjunta de todos ou de apenas dois desses elementos, o que nos é possibilitado dada a multiplicidade do significante fílmico. Para além disto, outros domínios da organização da obra se configuram de modo cinematográfico devido a esse tipo de alternância focalizado e focalizador. Observando, por exemplo, o domínio da velocidade narrativa, constatamos que é grande a interferência do ponto de vista assim adoptado, o que nos leva a concluir que o alargamento temporal do discurso relativamente à duração da história afinal narrada, algo tão típico da narrativa cinematográfica, se deve também a esta oscilação entre a perspectiva objectiva e a perspectiva subjectiva.

1.3. Imbricação enunciativa

Assumindo-se que a história contada em *O Delfim* é a da *experiência vivencial de um narrador-personagem*, incluindo não só a percepção imediata que tem do meio físico em que se encontra (aldeia da Gafeira), mas também o modo como procede, através da memória e da imaginação, à investigação da

⁷⁷ Na linguagem cinematográfica, a noção de “ponto de vista”, recorde-se, engloba duas vertentes: a perceptiva, conforme o ponto de vista seja visual e/ou sonoro, e a cognitiva, conforme o ponto de vista esteja relacionado com o saber do focalizador (cf. Segunda Parte da presente dissertação, ponto 2.2.3.). Chatman refere-se às interessantes possibilidades narrativas de que o ponto de vista cinematográfico, ao servir-se de dois canais, o visual e o auditivo, veio dotar a narrativa verbal: «Films endow narrative with interesting new possibilities of point of view manipulation, since they have not one but two, cotermporal information channels, visual and auditory...» (Seymour Chatman, 1980: 158). Para este autor ainda, também o movimento da câmara, ao permitir esse mover-se suave ou bruscamente em qualquer direcção, teve influência na narrativa verbal, que reflecte esse «sliding change of viewpoint» da câmara, onde «a perception may shift from one character to another or to the narrator’s report even within the bounds of a single sentence» (id.: 161).

morte das personagens que conhecera há um ano atrás, podemos verificar que o tempo da narração é variado. Assim, quanto ao relato que este narrador-personagem faz da percepção, obtida ao longo de uma tarde e de uma noite, da realidade gafeirense no seu devir (a vida da aldeia, que o narrador-personagem percebe pela janela do quarto onde se encontra instalado e pelo passeio que dá depois de jantar; o diálogo mantido com alguns habitantes; as leituras que faz do jornal e de alguns livros que possui, os ruídos que ouve e os cheiros que sente quando já deitado, etc.), essa posição da instância narrativa é de *simultaneidade*. Atesta-o o uso que, no decurso do relato dos eventos referidos, é feito do *presente verbal*:

O largo. Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, [...] (pág.25)
 A palavra deve andar a correr neste momento acolá, no café em frente. (pág.31)
 [...] encontro sinais da boa senhora neste quarto, [...] (pág.43)
 [...] agora levanto-me e venho à janela. (pág.89)
 Alguém me toca no ombro. Volto-me e dou com dois braços estendidos para mim: o Padre Novo. (pág.117)
 Seguindo por ruas de arrabalde, contorno a povoação. (pág.123)
 Continuo a folhear os meus apontamentos [...] (pág.157)
 Volto-me na cama. (pág.171)
 Na rua soam passos, vozes transviadas. (pág.174)
 Mas por agora, nesta estalagem, a irmandade dos caçadores dorme, [...] (pág.182)
 No andar de baixo, no quarto da dona da Pensão, toca um despertador. (pág.189)

Contudo, como facilmente podemos verificar desde o início da leitura da narrativa⁷⁸ e como já tivemos oportunidade de constatar, os eventos narrados não se restringem a essa percepção do momento nem a esse relato no presente, na medida em que intervêm também, e em grande parte, o uso do pretérito para a rememoração de episódios variados (vividos e não vividos pelo narrador-personagem no passado). Isto deve-se, necessariamente, a uma pretensão outra do narrador: não só a de narrar a sua experiência directa, mas também aquela que irrompe do seu pensamento: a recordada e também a imaginária. Deste modo, em relação aos eventos rememorados, instaura-se naturalmente uma *narração ulterior*. Assim, considerando as evocações constantes que são feitas ao passado e considerando que esta óptica

⁷⁸ «Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro». (pág.23)

retrospectiva está necessariamente ligada àquela tentativa de investigação no presente,⁷⁹ somos levados a defrontar-nos com um tipo de escrita que mescla a narração simultânea com a narração ulterior.⁸⁰

Por outro lado, se tivermos ainda em conta que se interrompe constantemente a narração de eventos passados para exprimir outros episódios passados, imaginados ou recriados ou para exprimir a percepção da Gafeira, justificados ou não pela necessidade da própria investigação, admitiremos estar perante uma narração tipicamente *intercalada*. O primeiro dia em que o narrador-personagem desembarcou na Gafeira e viu o Engenheiro Palma Bravo pela primeira vez, por exemplo, é um acontecimento narrado por etapas, ao longo dos dois primeiros capítulos. O mesmo ocorre com a reprodução dos diálogos e das declarações dos habitantes da aldeia: do cauteleiro, o batedor e o comerciante (narrados ao longo de vários capítulos: II; VII; XVII; XXVIII e XXX), da dona da pensão (III; IV; VII; XXVIII e XXX) e do regedor (VI; XI; XVIII e XXX). O que nestes exemplos está em causa é a apresentação faseada de certos eventos da história da investigação, mantendo-se o carácter fragmentário que a narração intercalada propicia.

Quanto à *narração anterior*, podemos encontrá-la também quando o narrador-personagem se refere, por meio da previsão, às eventuais ocorrências de um futuro mais imediato: a noite (ao deitar e durante o descanso) e o dia seguinte (o tempo meteorológico que propiciará ou não a caça, o próprio decurso da caça, o arraial da caça, o jantar com o Padre Novo, etc.). Trata-se, assim, de um relato predicativo que antecipa acontecimentos projectados no futuro do próprio narrador-personagem. Vejamos alguns exemplos:

Sobre a Monografia do Abade:

Pego no livro. Tenho-o nos dedos [...]. Hei-de relê-lo logo ao deitar e percorrer, guiado por ele, túmulos, subterrâneos [...]. Reviver, em suma, a glória e o

⁷⁹ Não nos esqueçamos que é depois do diálogo com um habitante da Gafeira, o Velho, e, portanto, depois de um contacto com a realidade *presente* (e não com uma recordação do passado, por exemplo) que o narrador-Escritor se propõe começar a escrever, o que nos leva a crer que tal contacto foi determinante nessa intenção.

⁸⁰ Em relação a *O Delfim* e a *Viagens na Minha Terra*, e especificamente à narração simultânea e às formas verbais de presente aí utilizadas, refere Carlos Reis que o que ali «se encontra é um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador-personagem, sem abolição de imagens do passado» (Carlos Reis, 2000: 255).

apocalipse de um nó esquecido da Terra [...]. Então hei-de pasmar uma vez mais com o gosto oficial e admirar as minúcias que há nos sábios de livraria [...] Direi: sábios domésticos, sábios domésticos. E não deixarei de ter um momento de ternura para as ingenuidades deste zelador de *anquitates lusitanae*. [...] (págs.45-46)

Sobre a noite que virá:

Baixo a vidraça mas, ouvindo através dela a balbúrdia da rua, preparo-me para uma noite difícil. Enquanto não adormecer vou pensar certamente no tema “Toda a festa é uma demonstração de poder”, e daí sairá um caudal de lembranças nocturnas [...]. De raciocínio em raciocínio irei longe, darei voltas para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas [...]. Ficarei um instante parado, só sombra. Descerei o vale por cima de uma cama de fetos, [...]. Até que ao primeiro tiro da madrugada se levantarão os patos de asa crespa numa esfera de som e de poalha de luz (pág.140).

Sobre o jantar do dia seguinte:

Amanhã ao jantar quem vai pôr tudo em pratos limpos é o Padre Novo. Ele é que pode como ninguém [...] descrever a cara dos empregados da estação de serviço quando ontem, há poucas horas ainda, mas já ontem o Tomás Manuel se sentou no bar, servindo-se da garrafa de whisky. “Sem pinga de sangue”, dirá o padre. “Os desgraçados olhavam para ele como quem olha para um fantasma. [...]” (pág.170)

Sobre a caça do dia seguinte:

Dentro de quatro, cinco horas, vamo-nos encontrar todos. [...] De madrugada invadiremos a lagoa em grande uniforme [...] E também não faltará uma manhã serena para nos ajudar. Desaparecerão os restos de neblina, teremos o tempo que tivermos, mas a chuva e tempestade é que não [...]. Sem mau tempo, como tudo indica, a lagoa despertará com leveza. Os choupos, antes de serem choupos, serão manchas a pingar orvalho, a junça irá despontando em colónias de hastes corajosas [...].

Em todo o caso, este ano vai haver menos caçadores nas margens porque o tempo (a lagartixa, disse-se) despertou, deu um salto. Noventa e oito espingardas da Gafeira vão este ano enfeitar a lagoa em plena liberdade, pondo um brilho novo naquela fuzilaria, uma vez que, poupados como são e conhecedores do terreno e dos hábitos das aves, hão-de certamente aquietar os intrusos sanguíneos. (pág.183)

Sobre o arraial da tarde e o entardecer:

À tarde lá os teremos, festejando o acto de posse, comendo em rancho pela mata, o chão atapetado de penas. Nas fogueiras fervem tachos de galeirões, chegam

carroças floridas, carregando vinho, transístores e concertinas; a romaria de caçadores vai crescendo, cantando, fazendo baile. (pág.183)

Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. E ao entardecer, quando se firmar no alto dos pinhais a tentadora coroa de nuvens, não abrirei o meu caderno de apontamentos, e menos ainda a *Monografia*. Ficou-me de emenda. Para a próxima terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria. (pág.189)

A constatação da presença de todos os tipos de narração na narrativa delfiniana é um dado muito importante porque indiciador dessa **transposição temporal constante** que existe na narrativa cinematográfica, onde a variação frequente da posição temporal da instância narrativa em relação à história narrada, dada a natureza da matéria significativa, é feita mais facilmente e de modo mais natural.

As relações que o narrador mantém com a história que narra são aqui também dignas de realce, sendo a presença de uma entidade, que é simultaneamente *instância produtora da enunciação* e *personagem* da acção que vai narrar, aquilo que maior interesse desperta. Se, à partida, esta é uma constatação simples, a de se tratar de um narrador homodiegético a protagonizar a narração, é dela que decorrerá a complexidade da temática em estudo, uma vez que é a **alternância constante** entre o **eu-narrador** e o **eu-personagem** um dos elementos que mais contribui para essa **imbricação temporal, focal e enunciativa** que, caracterizando tão bem a narrativa delfiniana, a aproxima, nesse modo de contar, à narrativa cinematográfica. A forma como a personagem-narrador entabula a história, apresentando-se numa espécie de prólogo que antecede os capítulos numerados, desvenda, desde logo, essa dupla função intentada. Por um lado, o registo marcadamente deíctico com que é iniciada a narrativa aponta para a relevância que terá o *hic et nunc* da instância de enunciação e, portanto, para a *personagem* que, antes de mais, essa instância será. Por outro, a passagem repentina para a 3ª pessoa gramatical, para se designar a si próprio, nomeadamente quando se refere como Autor (recorde-se que este visitante da Gafeira é escritor de profissão), vem informar-nos desse outro papel que assumirá como *narrador* e *contador de histórias* que, embora não sendo a sua, a vivenciou também como personagem:

Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa. Não a vê dali, bem o sabe, [...]. No entanto, aprendeu a assinalá-la por aquele halo derramado à flor das árvores, e diz: lá está ela, a respirar. Depois, se quisesse escrever, passaria apenas o dedo na capa encarquilhada do livro que o acompanha (ou numa tábua de relíquia, ou numa pedra) e sulcaria o pó com esta palavra: Delfim. (pág.23)

É pois também a nível da *pessoa* responsável pela enunciação do discurso narrativo que se denota esse carácter oscilante e mutável (e inconstante) da narrativa (carácter que se coaduna com o modo de narrar cinematográfico, como já o dissemos), uma vez que, para se designar a si próprio, o narrador flutua entre o uso da 1ª pessoa gramatical e o da 3ª. Observemos os seguintes exemplos:

(1) Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre. [...]

Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, [...]. (pág.23)

(2) [...] uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias, esteja onde estiver. Coleccionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. (pág.52)

(3) Como, para não ir mais longe, ninguém pode também evitar que um caçador às tantas da noite se entretenha com o seu poema-código composto de faróis de bicicletas. Está a mais, o melhor é esquecê-lo. Rápida e diligentemente, determino. (pp.124/5)

(4) Se alguém (um narrador em visita) rememora a seu gosto (e já vê no papel, e em provas de página, e talvez um dia em juízos da Crítica) o final duma mulher que é de todos conhecido e que está certificado nos autos; se se apegar a um punhado de notas tomadas em tempos por desfastio, e se mete agora a entrelaçá-las e a descobrir-lhes uma linha de profecia, então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto, a imagem exacta da mulher ausente. Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição do homem em face da distância e da ausência. É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido. (pág.165)

(5) Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os

caçadores, o primeiro mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis. Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono... (pág.190)

Em todos os exemplos citados, o uso da 3ª pessoa gramatical, subentendendo o próprio *eu*, demonstra essa pretensão do narrador-personagem em evidenciar a sua faceta de escritor, de Autor, de contador de histórias. Tendência para ver em si próprio um *outro eu* que a personagem é, para além de caçador. Esta postura relaciona-se, a nosso ver, com a posição de distanciamento que o narrador por vezes pretende assumir, ao fazer a distinção entre dois papéis: o de personagem, que viveu e / ou vive os eventos narrados, e o de narrador / contador que os narra, portanto, como sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, ou seja, «um ser simultaneamente criador e por si criado» (João de Melo, 1981: 32).

No entanto, esta postura de narrador em relação aos eventos em que participou como personagem nem sempre é de distanciamento. Casos há, até, em que o narrador adopta uma postura de forte interferência na história em relação à qual mantém, paradoxalmente, uma posição de ulterioridade e de consequente exterioridade. Referimo-nos, por exemplo, ao episódio do passeio de barco pela lagoa, que deu com o Engenheiro no passado. O narrador recupera, como é sabido, este episódio numa atmosfera de insónia, de onirismo e de alguma embriaguez (chegando por isso a relatar duas versões do mesmo: no Cap. XXVI – a e no Cap. XXVI – b), razão pela qual se tornam mais aceitáveis para o leitor tais momentos em que, numa espécie de movimento metaléptico,⁸¹ o narrador se intromete na narrativa que narra a partir do nível extradiegético em que se encontra:

Continuo a folhear os meus apontamentos [...]

[...] E a voz do Engenheiro:

“Porquê, incomoda-te? Achas que é obrigatório intelectualizar toda a gente?”

⁸¹ A metalepse «é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo» (Carlos Reis, op.cit.: 232), uma «transgression délibérée du seuil d'enchâssement» (Gérard Genette, 1983: 58) que institui por momentos a indeterminação e a indefinição entre os diferentes níveis narrativos. O objectivo é despertar o leitor e desencadear nele uma maior participação na criação de sentidos. Apesar de esta passagem não constituir uma metalepse no verdadeiro sentido da palavra, opera-se, de modo comparável, uma espécie de transgressão no papel assumido pelo narrador, uma vez que se obscurece a distinção entre o narrador que é e a personagem que *foi* e, consequentemente, entre a narração do presente e a narração do passado.

Eu:

“Rema, pá. E bebe, que para isso é que tu tens jeito.” Caio logo em mim: “Não faças caso, é a insónia.”

Ele:

“Insónia, a estas horas da tarde?”

“Tens razão, não faças caso...”

[...]

“Bebe”, vou eu a oferecer-lhe, quando reparo que, fora da caça, nunca ando com o cantil. De resto, se o tivesse trazido também não adiantaria muito. Pelo que tenho bebido esta noite, custa-me a crer que a aguardente ainda chegasse para uma golada a cada um. “Engenheiro, se tens sede o único remédio é apontares para casa.” (XXVI-a; págs.157-158)

Introduzindo-se, como entidade narradora, na história que viveu no passado como personagem, o narrador opera uma espécie de transgressão metaléptica que, ao permitir-lhe transitar de um plano para outro, provoca uma narração entrecortada do evento passado. O efeito obtém-se, na nossa perspectiva, de uma indiferenciação entre o narrador e a personagem – escritor, aquando do diálogo com o Engenheiro. Embora o discurso directo entre as duas personagens nos surja bem delimitado, com o uso de aspas a demarcar as falas, quando se entretece com o indirecto e com o indirecto livre, produz uma confusão discursiva. Por sua vez, o discurso indirecto, pelo pendor narrativo que lhe é inerente, possibilita a interferência do narrador na diegese, a partir do presente em que se encontra, introduzindo assim a contradição e não se conseguindo distinguir onde começa a personagem caçador (que passeia no barco) e onde termina o narrador (que narra o episódio).⁸²

Este **tipo de intromissões** é bastante frequente na narrativa fílmica, onde o **canal sonoro** e o **canal visual** se conjugam para produzir um tal efeito (o canal visual apresentando-nos a narração do passado e o sonoro, em *off*, a narração do presente, ou seja, a intromissão do narrador). Contudo, se neste *medium* se produz uma ambiguidade mínima com tais intromissões, o

⁸² Nelly Coelho aponta este «modo como o assunto é apresentado, pela memória de um narrador que é ao mesmo tempo personagem», como motivo da visão incerta que se apresenta ao longo da obra (Nelly Coelho, 1973: 162). Para Zilberman, toda a desagregação textual enfatiza tal identificação entre narrador e personagem: «Assim, os cortes, os elementos que parecem em desordem, a concomitância de tempo e espaço formam a sequência textual e enfatizam a inexistência de separação entre o narrador e a personagem (Escritor-narrador)» (Regina Zilberman, op.cit.: 719).

estranhamento é muito maior quando se trata da narrativa literária (onde um só “canal”, a escrita, se encarrega de fazer as duas coisas), levando o leitor a desconfiar da “credibilidade” dos eventos narrados.

2 – Formas de transição e sugestão audiovisual

2.1. Deslocação de contexto por meio de *efeitos de ligação*

Caracterizando-se *O Delfim* precisamente pelas constantes e variadíssimas interrupções daquela que é a acção principal da narrativa (a mudança do “tempo” na Gafeira, ligada à posse da Lagoa pelos noventa e um) e tornando-se pertinente abordar os motivos que determinam tais interrupções, é, em nossa opinião, ainda mais curioso verificar a forma pela qual tais suspensões na narração se processam, forma a nosso ver muito interligada com a articulação sequencial cinematográfica. Referimo-nos aos *efeitos de ligação*, efeitos que no cinema correspondem a «todos os processos de montagem que permitem ligar dois planos ou duas sequências de outra forma que não por um corte directo» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 49), portanto, de modo gradual e progressivo. De entre tais efeitos de ligação, podemos encontrar na obra em estudo artifícios muito semelhantes à fusão (ou fundido), à focagem e desfocagem, ao *fade in* e *fade out*, quase sempre numa conjugação entre o sonoro e o visual (sobretudo quando intervém o diálogo também como elemento de transição).

2.1.1. A *fusão* e suas variantes como elementos de transição

A *fusão* (ou o *fundido*) é uma técnica que consiste em ligar uma sequência ou plano a outra por meio de um efeito de aparecimento ou desaparecimento progressivo de um som ou de uma imagem, aplicando-se em princípio à «separação de sequências que decorrem em lugares ou tempos diferentes» (Rocha de Sousa, 1992: 128). Em termos visuais, a fusão ou fundido concretiza-se nomeadamente através da cor (fundido a negro, a vermelho...) ou da sobreimpressão de duas imagens (fundido encadeado visual), permitindo-se, neste caso, obter uma só imagem por uma sobreposição de várias imagens (a imagem esbate-se enquanto a seguinte, com menor ou maior lentidão, se lhe sobrepõe e a substitui por fim). Em termos sonoros, o efeito é semelhante, sendo que, em vez da sobreposição de imagens há uma fusão de dois ou mais

sons (fundido encadeado sonoro). O fundido encadeado «introduz na mudança de planos a sugestão de mudança de lugar e de tempo» (id., ibid.), inaugurando uma nova sequência.⁸³

Em *O Delfim*, encontramos vários exemplos que sugerem o uso desta técnica, tanto a nível visual (*fundido encadeado visual*), como sonoro (*fundido encadeado sonoro*), sempre nessa pretensão de efectuar a passagem gradual de um plano para outro. No contexto das transposições temporais (do presente para passado e vice-versa), o *fundido encadeado visual* é utilizado na recuperação de episódios tanto relativos à experiência vivida pelo narrador na sua primeira estadia na aldeia da Gafeira, no ano anterior (analepse externa), bem como relativos aos vividos, na segunda visita, logo à chegada à Gafeira, com os habitantes da aldeia (analepse interna).

Nos primeiros dois exemplos que se seguem (a recuperação da noite das apresentações e a da reconstrução da casa do Palma Bravo), sugere-se, com a utilização de um determinado elemento de ligação visual (no primeiro caso, a estrada da serra por onde circula a furgoneta; no segundo caso, a inscrição latina), uma espécie de desaparecimento e aparecimento progressivo da imagem desse elemento (porque imaginamos a imagem correspondente), imitando-se a sobrimpressão das duas imagens, a do presente e a do passado:

(1) Seguindo a furgoneta pelas curvas da serra, perco-me lá longe, nas noites que passámos em tempos, eu e Tomás Manuel Undécimo, quando bebíamos na sala sobre a lagoa, com centenas de rãs a conversar aos nossos pés. Ao mesmo tempo, por cima das águas tutelares imagino uma inscrição em grandes letras douradas numa fita suspensa das nuvens:

AD USUM DELPHINI

Isso. Como nas gravuras antigas. (IV; pág.47)⁸⁴

A visualização, pela janela do quarto da pensão, do percurso efectuado por uma furgoneta que se vai distanciando pelas curvas da serra é pretexto para o

⁸³ Cf. ponto 3.2. da Segunda Parte desta dissertação.

⁸⁴ Na maioria das citações da obra, optamos por citar integralmente os exemplos que nos interessam por acharmos que a sua abreviação pode comprometer a interpretação do que expomos. Nos casos em que a supressão ocorre é obviamente por julgarmos que a parte suprimida não determina a compreensão do exposto.

narrador recordar as noites que passou no bodegón com o Engenheiro (bodegón ao qual tal estrada vai dar) e, nomeadamente, a «noite das apresentações», um episódio que abrangerá todo o capítulo subsequente a esta passagem, o V. Este inicia-se, contudo, com uma descrição do modo como a Casa da Lagoa foi reconstruída pelos Palma Bravo, nos antepassados do Engenheiro, para o que se serve o narrador da mesma inscrição latina com que terminara o capítulo anterior. Visualizada mentalmente pelo narrador no seu momento presente (notemos os caracteres em maiúscula a sugerir essa apresentação visual), esta inscrição é depois imaginada também a encimar o portal da casa, aquando da sua reconstrução:

(2) *Ad Usus Delphini* ficaria bem como divisa, a encimar o portal da casa. A meio da arcada, de preferência, e na boa cantaria.
As paredes foram levantadas por Tomás Manuel, o avô... (V; pág.49)

O mesmo tipo de transposição visual é utilizado quando o narrador recupera o diálogo que travou com o Regedor, no momento em que lhe foi pedir a licença para a caça. Visualizando pela janela as tabernas da rua, o narrador lembra-se da posição em que ficou o Regedor, quando o deixou no seu balcão momentos antes. É a fusão da imagem das tabernas com a imagem da posição do Regedor, ou a recordação dela, que possibilitará a passagem para esse diálogo com a personagem e para o respectivo resumo da rixa ocorrida na noite das mortes entre o Engenheiro e o proprietário:

(3) Nas tabernas não há luz por enquanto e, tenho a certeza, o Regedor encontra-se na posição em que o deixei: chapéu na cabeça, mãos sobre o balcão, a olhar para longe. Assemelha-se a um capitão de navio na ponte de comando, pronto a enfrentar o crepúsculo que avança para ele vindo do terreiro. Aí está, aponto eu, quem pode desmanchar muita confusão se um dia se dispuser a fazê-lo. [...] Fala da lagoa, se entender que deve falar, mas “com elementos” (sic) “com os elementos na mão”. (XVIII; pág.109)

Quando se trata de retornar ao presente e à narração actual, depois de uma digressão analéptica, também é utilizada a técnica da sobrimpessão da imagem, tal como podemos observar no caso seguinte:

(4) O largo ficou a tremer, o Jaguar transformou-se num ronco que já passou a aldeia, que já se perdeu na estrada e uiva pela serra acima, a devorar curvas sobre curvas até mergulhar no pinhal e deter-se a meia encosta sobre a lagoa. É ali a casa.

Julgo que ainda a sei apontar, embora esteja oculta na outra aba dos montes. Guiando-me pelo enfiamento da chaminé da vivenda do padre, com aquele pau de fio mais isolado, vou lá dar, [...] (II; págs. 35-36)

Neste exemplo, o narrador, após relatar a manhã em que assistiu à aparição do casal Palma Bravo no largo, à saída da missa, e a sua deslocação para casa, volta à narração actual, descrevendo o que observa pela janela (a rua por onde passa a hospedeira: «Aí vai a dona da pensão», III; pág.37). É a fusão imagética entre o percurso do Jaguar, no passado, até à meia encosta sobre a lagoa, e os montes onde, no presente, se oculta a casa da lagoa, que opera essa passagem entre os dois momentos.

No contexto da transposição do plano da realidade para o plano da imaginação, e vice-versa, a mesma técnica (o *fundido encadeado visual*) é usada. Recorde-se, por exemplo, o momento posterior àquele em que o narrador imagina a desfibração dos cães do Engenheiro pelo velho cauteleiro. É através da sobreposição da neblina da noite e do fumo do festim imaginado que se retorna à realidade (embora também com a audição das campainhas):

(5) No nevoeiro – agora mais carregado com o fumo morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional. (XXIII; pág.142)

A descrição imaginada da tortura dos cães terminara com uma «renda de vapor semelhante à que se liberta dos pântanos» (pág.142). Este aspecto da nebulosidade servirá de transição para o momento presente, onde as ruas se enchem realmente de fumo e de nevoeiro.

Outros pormenores importantes sobre os vários elementos da intriga (a caracterização das personagens e o próprio desenrolar da noite das mortes) são do mesmo modo deixados ao leitor. Aproveitando o que ouviu dos habitantes da Gafeira, e mesmo do próprio Palma Bravo há um ano atrás, o narrador como que escolhe narrar a seu modo tais informações, acrescentando detalhes e reinventando outros.

Aspectos sobre a caracterização das personagens, por exemplo, são-nos muitas vezes apresentados por essa tendência imaginativa do narrador, como é o caso da caracterização de Maria das Mercês e de Domingos. No caso da primeira, é sobretudo em torno da solidão que passara na Casa da Lagoa, a aguardar o marido, que são recriados certos episódios:

(6) Passou pelo colégio com o à-vontade com que aparece em certa fotografia guardada na casa da lagoa: ao lado da Madre Maternalíssima, raqueta de ténis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa; [...] Olhando-a naquela idade, e conhecendo-a depois, senhora da lagoa, deduz-se [...] que o mesmo corpo, numa volta que não podemos de maneira alguma adivinhar, ganhara equilíbrio, elasticidade, bom gosto, tornando-se na silhueta exigente que se passeava na varanda do estúdio, em calças e lenço ao vento. De Tomás Manuel não haveria notícias por enquanto. (XII; pág.83)

Reflectindo sobre a personagem, o narrador recorda-se das fotos da mulher do Engenheiro, que viu na casa da lagoa. É através da visualização de uma dessas fotografias de Maria das Mercês adolescente que se faz a transposição para o corpo que, já adulto, passeava na varanda do estúdio, a esperar por Tomás Manuel. As duas imagens – a da foto e o corpo a passear – fundem-se uma na outra, de modo a transitar-se de um momento real – o da observação, pelo narrador, das fotos, há um ano atrás – para um momento imaginado – o narrador imagina a forma como Maria das Mercês vivenciava as noites de solidão na Casa da Lagoa.

Este mesmo contexto é evocado novamente depois de o narrador evidenciar a quietude da tarde, que observa da janela do quarto da pensão, e que se coaduna com a brisa do vale:

(7) Deste lado, na Gafeira, é dia. Vêm-se quatro carros de caçadores no terreiro, além do meu e da furgoneta do Regedor, e, apesar de fria, a tarde está calma. No vale, a brisa do anoitecer vem, como de costume, correndo do mar (o lenço de Maria das Mercês sacode-se ligeiramente) e traz sinais de névoa. Outubro nevoento sobre a lagoa, em ano a fixar. Mil novecentos e quê? (XII; pág.83)

Ao contemplar, no presente, a calmaria da tarde na Gafeira, confronta-a com a brisa do anoitecer (repare-se no pormenor do sacudir do lenço) no vale, em tempos idos, para prosseguir com o relato do modo como imagina ter Maria das Mercês vivido as noites de exílio na casa da lagoa. É novamente a

fusão entre a imagem da quietude da noite e a imagem da brisa da noite (uma “sucessão por antítese”, segundo Giacomantonio),⁸⁵ que opera a transição.

No caso de Domingos, a informação de que aprendia a escrever, nas tardes da Casa da Lagoa, com Maria das Mercês, é-nos dada através do caderno de apontamentos do narrador. Lendo-o no quarto da pensão, e relatando o seu conteúdo, o narrador “transita” para as referidas tardes, distinguindo visualmente no caderno a figura de Domingos, também ele vergado sobre um caderno:

(8) No caderno vêm outras coisas, [...]. Mas para lá do caderno e dos signos abreviados que ele contém, eu vejo o resto – um homem que escreve. Distingo-o perfeitamente, vergado, como eu, sobre uma folha de papel, mas mais lento (se é possível) ou lento por razões diferentes, e também de aparar em riste. Sei que está cobrindo números com aplicação; e rectas, e curvas, e sinais vários – exercício de caligrafia. Com a mesma mão, pousa a caneta para pegar no cigarro, com a mesma descansa o cigarro no cinzeiro para tomar a caneta; e essa mão é a esquerda. Domingos, o mestiço, faz a aprendizagem dos estropiados. (XXV; pág.149)

Assinalemos que há, de novo, uma sobreposição visual, desta vez da imagem do caderno do narrador e da de Domingos a escrever.

A propensão para a divagação imaginativa do narrador aumenta conforme a noite vai avançando e à medida que vai tentando adormecer. Invadido pelo ruído da rua e pelos «cavalos da insónia», é acentuado o estado de devaneio, de onirismo e de alucinação quase. Ao mesmo tempo, o tema da lagoa e das mortes vai tomando conta do narrador:

(9) Os minutos correm “no silêncio deste quarto sobre o eu estar de olhos fechados”, enquanto lá longe, na largueza da noite, um bêbado mija para o ar. Engenheiro, meu Palma Bravo de sete fôlegos, em que estado tu vais aparecer em casa. E ele dobra-se todo para trás e lança um esguicho de urina na direcção das estrelas.

“Anda cá, escritor da gaita. Anda ver quem é capaz de mijar mais alto.”

Sangra desalmadamente, está negro de pancadas. Saiu do bar da estação de serviço há cento e setenta dias bem contados (na célebre noite de 13 de Maio, não nesta), e nem sonha que a Maria das Mercês já o está a vigiar lá da terra da verdade. (XXVII; pp.174-175)

⁸⁵ Cf. ponto 2.2.3 da Segunda Parte desta dissertação.

Tentando adormecer, o narrador é invadido pela figura do Engenheiro, que surge precisamente da noite em que ocorreram as mortes. Embora não explicitamente referido, é o escuro dos olhos fechados que se funde no escuro da noite em que se encontra o Palma Bravo, transitando-se assim para o momento anterior à sua chegada a casa e à descoberta do corpo de Domingos na sua cama.

Este, já cadáver, é também lembrado pelo narrador. Desta vez, é a imagem da cabeceira / travesseiro do narrador e a da cabeceira de Domingos o elemento comum entre o plano da realidade e o plano da imaginação:

(10) Também o meu travesseiro está carregado – mas de recordações. Recordações a mais...

À cabeceira do criado morto em plena prova de amor, as vozes cruzam-se, chegadas de sítios incríveis... (XXIX e XXX; págs.180-181)

A recriação do momento em que o Engenheiro Palma Bravo se dá conta da descoberta do corpo de Maria das Mercês pelos bombeiros ocorre também nessa atmosfera de insónia que atormenta o narrador. Após imaginar o sonho que provavelmente têm os caçadores enquanto descansam (a travessia da lagoa), o narrador antevê, por entre a bruma, a figura de Tomás Manuel:

(11) E os caçadores da Pensão, embalados nas vagas, perdem-se num esplendor de névoa. [...]

Qualquer coisa me segreda que há alguém encoberto naquela inundação de bruma. Alguém especado no areal, e a vigiar. Só à claridade da antemanhã (que mal se lê ainda nos vidros da janela) posso saber se estou certo ou errado, mas, para já, arrisco um nome – Tomás Manuel.» (XXXI; pág.185)

Da análise aos exemplos citados, podemos concluir da presença, em todos eles, de uma espécie de elemento visual através do qual se opera uma transposição entre diferentes contextos. A estrada, a inscrição latina, a posição do Regedor, o nevoeiro, as fotos, a brisa, o caderno, a escuridão, a cabeceira, etc., são pormenores através dos quais se transita, por proximidade visual, para um novo contexto. Esta transposição sugere ainda o *raccord* cinematográfico, particularmente aquele que opera a passagem de uma cena para outra através de «um plano em “close-up” similar do seguinte e

introdutório do novo contexto», e a partir do qual geralmente se pode sugerir ou preparar «analogias entre personagens e situações» (id., ibid.). Em *O Delfim* é o mesmo resultado que obtemos, como vimos, quando se opera uma mudança espaço-temporal. No entanto, em tais exemplos analisados, podemos verificar que o grau de nitidez das pretensas “imagens” que se fundem é geralmente o mesmo, operando-se a substituição de uma imagem por outra de modo claro, directo. Atentemos, agora, noutro exemplo:

(12) “Dar tudo menos os cães e os cavalos...” Quem fala assim?

O Engenheiro. [...] Em todo o caso, pressinto que alguém está por detrás dele, alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam, e meu dito, meu feito: pouco a pouco, emergindo da névoa da lagoa, desenha-se uma silhueta negra, cada vez mais solene, mais nítida...

“O tio Gaspar”, suspiro baixinho. “O fidalgo do brilho que cegava.” (VIII; págs.63-64)

Embora também ocorra a sensação de transição progressiva entre a figura do Engenheiro e a figura do tio Gaspar («alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam»; «pouco a pouco, emergindo da névoa da lagoa»), fazendo-nos lembrar o fundido encadeado visual, devemos notar que o grau de nitidez de uma para outra imagem não é sempre o mesmo. O valor denotativo de «pressinto», «silhueta» e «mais nítida» sugere-nos essa progressão da fusão entre as imagens para um grau de nitidez cada vez maior. Deste modo, não é só a passagem de um para outro contexto (a noite em que o Engenheiro narrou a história da filha transviada para o da própria intradiegeese) que se vai tornando progressiva, mas também o seu grau de inteligibilidade: a imagem da personagem principal do nível intradiegetico, o tio Gaspar, não é desde logo claramente perceptível, mas *vai-se tornando* nítida para finalmente substituir a figura do Engenheiro.

Este tipo de construção leva-nos aos conceitos cinematográficos de *desfocagem* / *focagem*, que substituem o efeito de fundido encadeado por uma «semelhança visual». Desfocando-se uma imagem até à total redução da sua inteligibilidade, passa-se para outro plano de outra imagem parecida, mas também em completo desfoque e progressivo avanço para um ponto óptimo de nitidez. Nas operações de *desfocagem* / *focagem*, a colagem quase imperceptível de duas imagens indefinidas «permite uma passagem modelada

do primeiro para o segundo plano, sugerindo, em termos visuais, de temporalidade e de lugar, praticamente o mesmo que garante o fundido encadeado» (id.: 131). Citemos ainda dois outros casos em que se produz essa sensação de que a imagem vai adquirindo nitidez de forma progressiva:

(13) Entretanto eu vou-me aproximando de caderno na mão. Furo por entre anexins pitorescos, tropeço em memórias e curiosidades da minha passagem pela Gafeira e não distingo bem a mulher que fuma e espera. [...] Maria das Mercês é um contorno interrompido que entrevejo nas linhas dos meus apontamentos, um rosto no escuro a morrer e a avivar-se a cada fumaça que vou puxando. Furo o véu de neblina com o morrão do meu cigarro, vislumbro-a no outro lado, aprumada, frente ao vale, e, no pátio, o Domingos que ela um dia há-de vir a matar (com crime ou sem crime, é o menos) depois de o ter ajudado a renascer. (XXV; pág.153)

Neste primeiro caso, é a imagem indefinida de Maria das Mercês («Maria das Mercês é um contorno interrompido que entrevejo nas linhas dos meus apontamentos, um rosto no escuro a morrer e a avivar-se a cada fumaça que vou puxando»), que o narrador desvenda nas linhas do seu caderno, que se funde numa outra, também indefinida («vislumbro-a»), da mesma personagem, desta vez na Casa da Lagoa, frente ao vale.

Esta passagem vem dar-nos alguma elucidação sobre outros aspectos da intriga (a postura habitual de Maria das Mercês e de Domingos a aguardarem o Palma Bravo), explicando-nos o motivo pelo qual Domingos passou a esperar pelo Engenheiro em casa e, como consequência, a estar mais tempo com Maria das Mercês (recorde-se que o criado havia sido proibido por Maria das Mercês de ir esperar o Engenheiro à cidade, uma vez que um emigrante em férias o havia insultado).

Num outro caso, é através de um pressentimento que o narrador fixa na Lagoa que se passa de uma imagem imprecisa e pouco nítida de Tomás Manuel para a total perceptibilidade da sua figura no momento em que aguarda a descoberta do corpo de Maria das Mercês na Lagoa:

(14) Viro a almofada. Escalda. Inútil mudar de posição ou procurar tolher o pensamento quando os cavalos da insónia tomam conta de nós. Galopam, esvoaçam por cima de abismos e atiram-nos infalivelmente para o fosso da tentação (que é a lagoa, claro, a lagoa, a lagoa, a estuporada lagoa) e fixamos um pressentimento, uma sombra que, com o levantar da madrugada, tão depressa

tem forma humana como dá a ideia de um monte de palha a apodrecer. A humidade escorre por ele abaixo, o vulto continua de guarda, impreciso. Mas é ele, é o Engenheiro, não há que ver. Deve estar enregelado. (XXXI; pág.185)

A transposição espaço-temporal relativa a eventos realmente ocorridos ou imaginados, conforme acabámos de verificar, não se restringe, no entanto, a afinidades imagéticas, ocorrendo também a partir de uma analogia entre sons. Um tal tipo de sobrimpressão sonora, através da qual se opera o retorno à realidade depois de uma digressão sobre os sonhos que terá nessa noite, é utilizado no exemplo que se segue. Após imaginar a incursão pela Lagoa num dia de caça, o narrador retorna à realidade presente, à descrição da rua da Gafeira, desta vez por meio da fusão do ruído do tiro da caça com o do disparo de um foguete:

(15) Baixo a vidraça mas, ouvindo através dela a balbúrdia da rua, preparo-me para uma noite difícil. Enquanto não adormecer vou pensar certamente [...]. De raciocínio em raciocínio irei longe [...]. Descerei o vale por cima de uma cama de fetos, aproximando-me em sonhos da lagoa, com as suas águas tristes, sua solidão, seus segredos... Até que ao primeiro tiro da madrugada se levantarão os patos de asa crespa numa esfera de som e de poalha de luz. (Acaba precisamente de estourar um foguete, os cães reunidos no quintal acordam indignados.) Enquanto isto, os vidros por onde espreito a rua vão-se tornando baços... (XXIII; pág.140)

Num outro exemplo, o narrador retorna à estadia na pensão depois de uma divagação pelo passado. Tentando evidenciar o silêncio e a «paz activa de vida secreta» da noite em que se encontra no presente, o narrador transita para esta através do mesmo som que caracteriza a noite nas margens da lagoa, acabada de recordar:

(16) E lá em baixo, na lagoa, o nevoeiro cobre os juncais onde as aves trabalham conchas e cascas soltas, esfarelando-as, num verminar contínuo, sussurrante – tal como à volta desta cama de pensão os bichos de madeira andam em liberdade e sussurram no forro da casa adormecida. Ouço-os a maquinar, estou entre tábuas... (XXVI-a; pág.163)

Ao sussurrar das aves na lagoa, retomado de um desses momentos vividos com o Engenheiro no passado, sobrepõe-se o próprio ruminar dos bichos de madeira que se banqueteiam na cama do narrador, na pensão.

Em termos sonoros ainda, várias passagens simbolizam bem a ligação do contexto real do narrador (o quarto da pensão) a um contexto imaginário. É o caso dos latidos dos cães: ouvindo-os a ladrar continuamente no largo, espreita-os pela janela do quarto. Nesse momento, associa imaginativamente esses latidos aos dos cães do Engenheiro, a serem desfibrados pelo Velho cauteleiro:

(17) Novo foguete, os latidos cresceram. Transformaram-se em uivos que terminam num bater de dentes entremeado de sons roucos, semelhantes a vozes humanas. Mas são os cães ainda na clareira. E desta vez estão desligados e parecem enormes. Sentados nos quartos traseiros, como leões de circo, escancaram as negras bocarras, suportando as fantasias de um domador que é, nem mais nem menos, o Velho das lotarias. Ele em pessoa, a torturar na praça pública dois mastins corpulentos. (XXIII; pág.141)

Repare-se que a passagem do plano da realidade (os cães no largo) para o plano da imaginação (os cães a serem desfibrados) se faz pela fusão dos latidos de um plano e do outro. Imitando-se os festins pagãos que levaram ao castigo da Gafeira, este episódio da desfibrção dos cães do Engenheiro vem de algum modo prenunciar, dada a relação que o Engenheiro mantinha com os cães, a destruição do que resta dos Palma Bravo, e pelas mãos do próprio Velho cauteleiro, cuja postura difamadora em relação àquela família é frequentemente denunciada ao longo da narrativa.

Num outro caso, é o silêncio que reina tanto na pensão como na casa da lagoa o pretexto para o narrador viajar até à noite das mortes e avançar com a narração de alguns factos, ainda que imaginados, sobre as mesmas:

(18) Silêncio. Aqui na pensão e na casa da lagoa tudo dorme. A velha choraminga em surdina, com receio de acordar a patroa. Sempre que do fundo do vale lhe chega um uivo mais forte, encolhe-se e resmunga: “Malditos cães.” (XXVIII; pág.177)

Neste outro exemplo, passa-se da audição de um ressona para um contexto de sonho:

(19) Alguém ressona. [...] um caçador. Ressona em paz e com largueza. [...] Um hóspede comandando o repouso dos outros hóspedes que sonham, como ele, com a lagoa. Provavelmente já se vêem todos a atravessá-la...

Sono amplo, cavado; movimento de mar sob as enxergas ancoradas ao longo de um corredor. E os caçadores da Pensão, embalados nas vagas, perdem-se num esplendor de névoa. (XXXI; pág.185)

Ouvindo o caçador do quarto ao lado, o narrador visiona ao som do ressonar a imagem dos caçadores embalados nas vagas da lagoa. Atentemos na correspondência entre o “movimento” do ressonar e o movimento de mar, sugerindo-se assim um paralelismo sonoro entre um e outro que transportará o narrador do mundo real para o do sonho dos caçadores.

A sugestão do *fundido encadeado sonoro* ocorre, conforme pudemos constatar, sempre que se pretende transitar de uma sequência para outra, tal como no cinema, onde as entradas e saídas de som sobretudo coincidem com o início e o fim da peça, de sequências ou de temas (com exceção dos casos em que se dá um aparecimento brusco a meio do plano).

Uma outra variante da fusão consiste nas chamadas direcções de *fade* (fusão em abertura ou em fecho). O *fade out* (a imagem escurece) e o *fade in* (a imagem clareia) são também efeitos de ligação cujo sentido operativo é o de «fechar uma sequência (ou um conjunto orgânico de sequências) para dar lugar a outro capítulo» (id.: 130). Do uso desta técnica, obtemos normalmente um efeito separador que, tal como no fundido, nos indica mudança de tema, de lugar e/ou de tempo. Em *O Delfim*, há também a sugestão desta técnica, embora não com tanta frequência como a do *fundido encadeado*. A sensação de “clareamento” da imagem (*fade in*) para mudar de contexto surge, no seguinte exemplo, a partir da própria expressão «e de súbito ilumina-se». Partindo do que alguém lhe contou, o narrador narra a preparação da consoada do Natal de 1959, que o Engenheiro, a pedido de Maria das Mercês, queria oferecer aos seus criados. Bruscamente, o próprio contexto dessa consoada é recuperado:

(20) Conta-se (não estou para localizar a pessoa, o relator) que uma mulherzinha da casa – a Aninhas, quem havia de ser? – andou pelos trabalhadores de fora a informar-se do Natal de cada um e dos seus planos. Tenho um vaguíssimo rumor das censuras que lhe foram feitas na altura, e de súbito ilumina-se a casa do lagar e vê-se a mesa armada com uma dúzia de convivas à volta. (XVI; págs.99-100)

É através deste episódio que se conhecerá pormenores importantes sobre a narrativa secundária, designadamente a doença de Domingos (que tem um «coração de passarinho»), pormenor que provavelmente está ligado a uma das razões da sua morte.

O mesmo procedimento (clareamento da imagem), misturado com o fundido visual, repete-se quando o narrador intenta recordar o serão em que ele e o Engenheiro dissertaram sobre o tema do crime perfeito. Trata-se de um episódio motivado pela conversa que o narrador tem com o Padre Novo antes de subir para o quarto (o Padre Novo fala-lhe de uma história que ouvira do próprio Engenheiro e que incluía o narrador e uma manicura de verniz de prata):

(21) Nisto, abre-se-me um clarão na memória: “Unhas de Prata. É ela, a mulher do crime perfeito.” E nesse clarão reflectido nos vidros da janela aparece o meu rosto a mexer os lábios.

Já não há rua, há meia vidraça onde eu estou instalado e, em segundo plano, outro indivíduo, o Engenheiro. Os dois vultos encontram-se frente a frente, enquadrados numa sala ampla, e todos os movimentos que fazem deslizam na negrura do vidro como num espelho desfocado pela distância. Os lábios deles não param e as mãos agitam-se, desenhando gestos. Conversam. O tema da reunião é o Crime. Livros e teorias do Crime, visto que se está na noite da Dama das Unhas de Prata, novembro de 1965.

“Amigo”, vejo-me eu a dizer na vidraça que dá para a varanda sobre a lagoa, ... (XXII; pág.134)

Para além de este episódio ser recuperado por meio de um elemento que serve de ligação entre o presente e o passado (o vidro da janela da pensão, que o narrador entretanto decide fechar devido ao ruído da rua, e a vidraça da Casa da Lagoa), a transposição é também acompanhada de um efeito de luz, o que sugere o aparecimento progressivo da imagem típico do *fade in*. Deste modo, o vidro iluminado transforma-se gradualmente na vidraça da varanda sobre a lagoa, a partir da qual se reflecte o semblante do narrador, há um ano atrás, a dialogar com o Engenheiro sobre a Dama das Unhas de Prata. Este episódio, embora induzindo o leitor numa certa ambiguidade, já que tem duas versões e é narrado de modo intercalado, vai revelar-se de grande importância na indiciação do ambiente de morte que paira na narrativa secundária, constituindo, aliás, uma espécie de *mise en abyme* das próprias mortes da lagoa.

O efeito paralelo, o escurecimento da imagem (*fade out*), é, por seu lado, sugerido pelo apagar da luz do quarto pelo narrador, aspecto que permitirá transitar de um momento do passado (o passeio de barco pela lagoa) para o presente (o quarto da pensão, quando apaga a luz para dormir). Citando o diálogo com o Engenheiro sobre a louva-a-deus no passeio de barco pela lagoa, o narrador retorna ao presente, onde se lembra de um outro episódio sobre aquele insecto:

(22) “Tomás, mais um bicho para a tua colecção.”

(Apago a luz. Há muitos, muitos anos, eu e um grupo de amigos filmámos uma louva-a-deus, fornecendo-lhe machos e moscas durante uma tarde inteira. Articulada, animal mecânico, ela abraçava as vítimas com as garras em pinça, começando a devorá-las pela cabeça. Era uma escavadora de crânios, sozinha num campo de cadáveres destroçados por onde passava um vento terrível – a voz de São Paulo, o acusador: “Força demoníaca, tão amável e graciosa e tão voraz na luxúria...” E eu pensei então: se fosse a ti, Apóstolo, andava sempre com uma louva-a-deus para exemplificar. “Eis aqui a morte pelo pecado...” E agora para Tomás Manuel, que vai remando e estendendo a vista pelas margens. “*Mors post coitum*, a morte pelo pecado.” “Chiça”, diz ele; e ri. (XXVI-b; pág.166)

Repare-se que este exemplo nos faz lembrar ainda um uso particular do *fade out*: aquele em que, após a introdução do *fade* para negro, «se mantém na banda sonora um registo áudio, comentário, música ou outros indicadores assim destacados por instantes» (id., ibid.). Assim, no referido exemplo, é a escrita parentética que sugere esse registo áudio, enquanto visualmente se insinua o escuro da imagem.

2.1.2. O diálogo como elemento de transição

A ligação entre contextos diferentes e a respectiva mudança espaço-temporal também se concretiza em *O Delfim* por meio da sensação de reprodução sonora das falas das personagens, ou seja, pela sua apresentação acústica (*diálogo cinematográfico*). Deste modo, a transição efectua-se por uma espécie de repetição, nos dois contextos, de uma fala ou excerto de fala, aproximando-se daquilo que Mukarovsky designa de *metáfora*

cinematográfica.⁸⁶ Este procedimento é frequentemente usado ao longo da obra. Observe-se o exemplo:

(1) Pelo que vim a saber de Tomás Manuel nos nossos serões na Casa da Lagoa, acredito que estivesse assim naquele instante: pé no acelerador, soberano ao tempo e aproveitando, sem o saber, as regras dos grandes defuntos. A própria Dona da Pensão, tão pausada, tão arranjadeira, afirma que havia nele um coração largo e um cata-vento de caprichos; que ora seguia as lições do pai e do avô, pessoas de amigo conviver, ora as do citado tio Gaspar, o fidalgo do olhar que cegava. Tinha fases, dizia ela.

E eu:

“Fases?” (II; pág.35)

Ao sumariar uma das conversas que manteve com a hospedeira sobre o Engenheiro e os Palma Bravo, o narrador retoma algumas das expressões usadas pela mesma para caracterizar o Engenheiro, uma das quais («Tinha fases») servirá para transitar desse momento digressivo para o próprio diálogo mantido com a hospedeira no passado (a mudança para esse contexto é comprovada pelo uso das aspas e pela mudança de parágrafo: «Fases?»).

Para “viajar”, num outro exemplo, até à noite do bodegón, o narrador usa uma fala do Engenheiro. Discorrendo sobre a relação entre os cães e os donos (que vem a propósito dos latidos dos cães no quintal das traseiras da pensão), o narrador resume inconscientemente elementos da conversa que teve em tal noite com o Engenheiro:

(2) Ele [Xenofonte] nunca diria que os cães eram a memória dos donos ou coisa semelhante, nem ensinaria os honrados lavradores que lhes era permitido dar tudo menos o cão e o cavalo. [...]

“Dar tudo menos os cães e os cavalos...” Quem fala assim?

O Engenheiro. A voz é dele, se bem que transtornada pelo vinho e avançando aos bordos, por entre frases retorcidas duma história de amores e de castigos. História emaranhada como diabo, e muito mais quando contada com uma voz de vinho. É ele, é. É, sem tirar nem pôr, o vocabulário de Tomás Manuel em acção. (VIII; pág.63)

Tencionando realçar o feitio dos Palma Bravo, que não gostam de ser desafiados na sua honra e no seu orgulho, e querendo prenunciar de algum

⁸⁶ Embora esta se reporte à repetição de um movimento (cf. ponto 3.2.2 da Segunda Parte desta dissertação), há aqui uma aproximação com tal recurso, uma vez que partes de diálogos de contextos anteriores são repetidos, com outra significação, noutro contexto.

modo o clima de morte que paira ao longo da intriga do adultério, o narrador retoma no presente a mesma frase proferida pelo Engenheiro no passado («dar tudo menos o cão e o cavalo»), destacando o facto de esta lhe ser audível: «Quem fala assim?»; «A voz é dele»; «com uma voz de vinho». Assim, através de uma frase pronunciada nos dois contextos estabelece-se a passagem para aquele episódio do passado, a noite em que o Engenheiro lhe contou a história da «filha transviada», episódio que ocupará depois todo o capítulo.

O mesmo parece ocorrer ainda quando o narrador tenta transitar de um episódio rememorado, que vivera com uns amigos há muito anos, para outro do mesmo género, desta vez vivido com o Engenheiro há um ano atrás:

(3) (Apago a luz. Há muitos, muitos anos, eu e um grupo de amigos filmámos uma louva-a-deus, fornecendo-lhe machos e moscas durante uma tarde inteira. Articulada, animal mecânico, ela abraçava as vítimas com as garras em pinça, começando a devorá-las pela cabeça. Era uma escavadora de crânios, sozinha num campo de cadáveres destroçados por onde passava um vento terrível – a voz de São Paulo, o acusador: “Força demoníaca, tão amável e graciosa e tão voraz na luxúria...” E eu pensei então: se fosse a ti, Apóstolo, andava sempre com uma louva-a-deus para exemplificar. “Eis aqui a morte pelo pecado...” E agora para Tomás Manuel, que vai remando e estendendo a vista pelas margens. “*Mors post coitum*, a morte pelo pecado.” “Chicha”, diz ele; e ri. (XXVI-b; pág.166)

O regresso ao episódio do passeio de barco pela Lagoa, depois do *fade out*, é feito através de uma analogia entre a frase proferida no final do episódio relembrado com os amigos («Eis aqui a morte pelo pecado...») e a que reinicia a nova sequência («*Mors post coitum*, a morte pelo pecado»).

No caso que se segue, a passagem de um episódio imaginado (a conversa com o barman no bar do Automóvel Clube) para a realidade presente é efectuada através da expressão com que o narrador finalizou tal conversa com o barman:

(4) “Estás chato, barman do Automóvel Clube. Dá-me a conta.”
 “Dois whiskies e uma chamada para fora. Para onde foi?”
 “Gafeira. Mas despacha-te, barman, tenho o jantar à espera. Não estou nada interessado em aturar os outros caçadores, lá em baixo.”

No andar de baixo, ao fundo da sala de jantar, a jovem de calças de amazona joga bridge com três caçadores.» (XVIII – XIX, págs.114-115)

Notemos ainda que neste caso em específico há efectivamente uma mudança espaço-temporal real, ou seja, o narrador transita mesmo para outro espaço (o do quarto para o andar de baixo) e para outro tempo (o momento em que já está na sala de jantar), elidindo-se a narração do percurso efectuado.

Num outro exemplo, é a repetição da postura vigilante das personagens, da qual se subentende a repetição de uma frase (embora não sendo verbalizada nos dois contextos, mas apenas num), o que permite retornar às reflexões do narrador sobre o Engenheiro e sobre a descrição da aldeia da Gafeira:

(5) Maria das Mercês foi ao quarto tomar uma aspirina e agora encosta-se a um dos potes gigantes da varanda, correndo o olhar ao longo da comprida boquilha que aperta nos dentes. Na extremidade, o morrão do cigarro aviva-se e morre, é um farol incerto a vigiar.

Por onde andarás aquele homem?, interrogo-me eu também. Por África? Por Lisboa? A aldeia está parada. (XII; págs.83-84)

No plano da narração do passado (Maria das Mercês na varanda a aguardar o marido), é antecipada a postura de vigilância (e a frase pronunciada) do narrador que, no seu momento actual, está também curioso relativamente ao paradeiro do Engenheiro.

Outros casos há em que, ao invés da repetição das falas ou de excertos delas em ambos os contextos, essa mudança espaço-temporal por meio do diálogo se faz como que se obtendo, no segundo contexto, uma “resposta” à fala pronunciada no primeiro contexto, apesar do desvio. Trata-se de uma espécie de anacoluto,⁸⁷ neste caso “audiovisual”, uma vez que a mudança abrupta é conseguida através dessa sensação de transmissão simultânea de informações visuais e sonoras. É o que ocorre no caso seguinte, após uma reflexão do narrador a propósito do feitio dos «bebedores de tão castigada têmpera»:

(6) “Tomás, nem tu sabes como me apetecia um whisky”, suspiro agora, em pensamento.

“Serve-te”, grita-me ele, sentado nos degraus que dão para o pátio, a afinar a guitarra.

⁸⁷ Cf. ponto 3.2.2 da Segunda Parte desta dissertação.

Mas estamos no *bodegón* e no *bodegón* bebe-se vinho. (IX; pág.72)

Suspirando em pensamento a sua vontade de beber, faz-se a transposição para o passado, a noite do *bodegón*, onde o Engenheiro como que lhe responde a tal desejo, convidando-o a beber.

Neste outro caso que se segue, temos a antecipação progressiva das respostas do Regedor para o plano do presente do narrador:

(7) E tudo está conforme os autos – remato, acendendo um cigarro.

Mas, pergunta a minha curiosidade, quem leu os autos? O Regedor. E adiantou muito para além da “verdade dos factos”? Duvida-se. Anda com os seus problemas, não tem tempo para remexer num assunto que está oficialmente encerrado. “Os autos são explícitos”, foi como ele se descartou diante de mim para pôr termo à questão.

Aceito, amigo Regedor, os autos são explícitos. Mas os maus tratos? Ou, pergunto eu na minha ignorância, será ainda fantasia o que por aí corre acerca dos vestígios das pancadas?

“Absolutamente. Alguém pôs isso a correr para incriminar o Engenheiro. Vossa Excelência compreende: vi o corpo, não tinha o mais pequeno sinal de violência. (XI; pág.79)

Justificando a morte de Maria das Mercês como consequência do lado mau da Lagoa e do seu cunho punitivo, o narrador alterna a sua linha de pensamento com as falas que o Regedor lhe dirigiu à chegada à Gafeira, no sentido de comentar certos boatos que ouvira sobre a noite das mortes. O pensamento e as ideias do narrador vão alternando com as respostas do Regedor, como se estas fossem reproduzidas auditivamente e antes da sua total reprodução, o que ocorre depois, no restante capítulo.

No episódio da história policial, é, por sua vez, a pronunciação da frase «*Mors post coitum*» que nos dá essa sensação de se responder ao contexto anterior:

(8) “Matou-o, a viborazinha. Matou-o em cima do almoço”, continua, muito para ele, Tomás Manuel. “O velhadas saiu vivo da casa da miúda, mas já ia pronto... Espantoso como nunca me tinha lembrado disso.”

“*Mors post coitum*”, resumo eu, como qualquer médico que dá um parecer definitivo. Nesse instante já não o vejo reflectido na janela nem somos dois amigos suspensos num clarão. (XXII; pág.137)

Trata-se, a frase latina, de um resumo do episódio pelo narrador efectuada no seu momento presente, para o qual se transita.

2.2. Deslocação de contexto por meio do *corte directo*

Se no cinema a passagem gradual «entre partes do tempo narrativo, entre frases e parágrafos do discurso» (id.: 130) é fundamentalmente assegurada por expedientes como os «efeitos de ligação» (o fundido encadeado visual e/ou sonoro, as operações de focagem e desfocagem, as direcções de *fade* e o assincronismo), há contextos onde essa mudança se faz de modo brusco ou, melhor dizendo, onde o próprio efeito de transição se desfaz por meio de um elemento que interfere repentinamente no discurso. Estamos, neste caso, na presença do *corte directo*, através do qual passamos de um plano para outro sem qualquer efeito de ligação. O *corte directo* tem duas variantes: a montagem seca mais comum, que não produz qualquer efeito no espectador, e a montagem seca com efeito, aquela em que «há uma ruptura brutal entre dois segmentos» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 36). É esta última que mais nos interessa. Em *O Delfim*, tal efeito de descontinuidade injustificada ocorre muito frequentemente por via do *insert*, o «plano de curta duração que solicita a atenção do espectador pelo modo como se intercala na sequência e interfere no seu ritmo, senão mesmo no seu sentido» (Rocha de Sousa, op.cit.: 132). Este *insert* pode ser apenas *visual* (as *inserções*, de Metz), como apenas *sonoro* (lembrando neste caso o *efeito fora-de-campo*, de Vanoye).⁸⁸

2.2.1. O *insert* visual

Encontramos em *O Delfim* praticamente todos os *tipos de inserção* a que Metz se refere na sua Grande Sintagmática. O Capítulo X, por exemplo, constitui um exemplo flagrante daquilo que Metz (1977) designa de *inserção*

⁸⁸ No caso do *insert visual*, cf. com as *inserções* de Metz (ponto 2.2.2 da Segunda Parte); no caso do *insert sonoro*, cf. com o *efeito fora-de-campo* de Vanoye (ponto 2.2.4 da Primeira Parte).

não diegética.⁸⁹ Ocupando apenas meia página, tal capítulo apresenta uma citação de uma revista («Merkur») que o narrador encontrou na sua mala e que, diegeticamente, não estabelece uma relação directa com a narração anterior (evocação do passado) nem com a narração posterior (descrição da Lagoa). Algo semelhante ocorre no Capítulo XIV. Também de curta duração, inicia repentinamente com a narração de um tal lavrador de arrozais que gosta de reunir com a família e com os criados, algo que, à partida, constitui «um objecto exterior à acção» então narrada. Num caso e noutro, depreendemos muito posteriormente, a relação que se estabelece com a acção narrada é apenas de modo comparativo: no primeiro, comparamos o “papel das testemunhas” com o das testemunhas das mortes da Lagoa (os habitantes da Gafeira); no segundo caso, comparamos o «lavrador de arrozais» com o pai do Engenheiro Palma Bravo (e o próprio Engenheiro) que repartia «com a família os servos o pão da Natividade» (pág. 98). Introduzidos de modo brusco e repentino, tais episódios surgem de modo desconexo, tendo um «valor meramente comparativo», como nas inserções não diegéticas.

Do tipo de *inserção subjectiva*⁹⁰ encontramos, como sabemos, múltiplos exemplos ao longo da obra, sobretudo correspondentes às recordações do narrador relativamente ao ano anterior, quando esteve na Gafeira. Vejamos alguns exemplos:

(1) Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro.

Repare-se que tenho... (Prólogo; pág.23).

(2) *O largo*. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo:

Visto da janela onde me encontro, [...] (I; pág.25)

(3) Por isso ele se mostra tão triste e paciente no seu silêncio e, mais que paciente, esquecido da aldeia. Tão renegado como o conheci faz hoje um ano, dia trinta e um de outubro, por ocasião da minha primeira caçada na lagoa. Abade Agostinho Saraiva. (I; pág.27).

⁸⁹ Inserção não-diegética: uma imagem cujo valor é meramente comparativo, apresentando um objecto exterior à acção.

⁹⁰ Inserção subjectiva: uma imagem que não é apreendida-como-presente, mas apreendida-como-ausente, pelo protagonista da acção (lembranças, sonhos, medos, premonições...). No cinema, o que distingue a inserção subjectiva do flashback é o facto de a primeira dizer respeito apenas a um plano autónomo (mais breve, portanto), enquanto o segundo diz respeito a uma sequência de planos (mais prolongado).

(4) Seguindo a furgoneta pelas curvas da serra, perco-me lá longe, nas noites que passámos em tempos, eu e Tomás Manuel Undécimo, quando bebíamos na sala sobre a lagoa, com centenas de rãs a conversar aos nossos pés. (IV; pág.47)

(5) Maria das Mercês, não acredito que tenha tido as suas horas místicas. Devoção, estudo, comportamento – média normal. Passou pelo colégio com o à-vontade com que aparece em certa fotografia guardada na casa da lagoa: ao lado da Madre Maternalíssima, raqueta de ténis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa; tem lacinhos no cabelo e faz uma careta para disfarçar o riso. Somente – e isso é que desconcerta – há qualquer coisa inesperada nela. Os seios? Não só os seios. As coxas, que são largas e acabadas. Adeus infância. Dou-lhe onze anos no máximo. (XII; pág.83)

Note-se que em todos estes exemplos nos deparamos com uma interrupção muito semelhante ao *insert*; por um lado, devido à breve duração das recordações, por outro, devido à forma como interferem na sequência narrada.

Quanto às *inserções diegéticas deslocadas*,⁹¹ essas existem sobretudo no contexto da intriga secundária, o episódio das mortes. As noites que o narrador passou com o Engenheiro Palma Bravo, por exemplo, antes de serem narradas na sua totalidade (designadamente nos Cap. V e VII) são já denunciadas ao leitor antes:

(6) De entrada pareceu-me mais novo do que era, talvez pelo andar um tanto enfatiado, talvez, não sei, pela maneira como acompanhava a mulher – de mão dada, dois jovens em passeio. (Quando, na noite seguinte, o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos.) (II; pág.31).

(7) Não se mostra interessado na curiosidade que o rodeia, quase não olha, sabendo que com um toque de acelerador abre caminho e segue em frente. Obedecerá a certa regra que mais tarde, numa noite de mau vinho, eu ouviria da boca dele em relação à gente da Gafeira e das suas manhas?

Puxo pela memória: *Estes tipos quanto mais nos olham menos nos querem ver...* – era a tal regra. O Engenheiro completara-a com o exemplo dum celebrado tio Gaspar que só descia à aldeia para ouvir missa e que, mesmo então, nunca fitava ninguém de frente. (II; pág.35)

A menção à história dos lenços vermelhos e à história policial, anunciadas respectivamente nas págs. 89 e 91, constitui também um exemplo de inserções

⁹¹ Inserção diegética deslocada: imagem que, embora perfeitamente “real”, é tirada da sua colocação fílmica normal e inserida intencionalmente num sintagma que lhe é estranho (Ex.: no meio de uma cena de perseguidos, uma imagem única dos perseguidos).

diegéticas deslocadas, uma vez que são retiradas da sua colocação diegética normal (respectivamente no Capítulo XV e no Capítulo XXII) para serem inseridas num contexto que lhes é à partida estranho, operando-se assim o corte e a interrupção na acção.

Aquando da narração da noite do bodegón, o narrador faz intercalar com a narração dos eventos um pormenor que, quanto a nós, pode corresponder à *inserção explicativa*⁹² de Metz. Trata-se do cartaz de Manolete que é referido por seis vezes. Tal pormenor é assim detalhado com o objectivo de explicar, ou melhor, indiciar, o clima de morte que paira na Casa da Lagoa.

2.2.2. O *insert* sonoro e o efeito *fora-de-campo*

Tal como a própria designação indica, as inserções de tipo sonoro são aquelas interrupções breves na narração dos eventos e que se fazem sugerindo-se a sua reprodução auditiva. Podendo ocorrer relativamente a outros sons, em *O Delfim* tal tipo de inserção é obtido sobretudo através das falas das personagens, designadamente por meio do efeito *fora-de-campo* (diálogo ouvido mas não mostrado), quer extradiegético, quer diegético próximo e quer ainda diegético distante.⁹³ Esta interrupção momentânea de tipo sonoro produz, tal como no insert visual, um efeito de descontinuidade injustificada e ocorre muito frequentemente por via da escrita parentética, simulando-se a voz *off* cinematográfica (*o efeito fora-de-campo extradiegético*). Atentemos no exemplo:

(1) O lavrador de olhos em brasa esfumara-se. Tínhamo-lo deixado para trás à beira de um balseiro [...]. Para se apagar assim, tão misteriosamente, talvez tenha retomado o lugar dele no purgatório. A menos que preferisse ir ajustar contas a outro lado e se metesse aos pinhais para guerrear contra os restantes Palmas Bravo e contra todos os cachorros que os acompanham. (Com franqueza, já é

⁹² Inserção explicativa: detalhe ampliado, efeito de lente de aumento; o objecto é extraído do seu espaço empírico e colocado no espaço abstracto de uma intelecção (cartão de visita ou cartas em primeiríssimo plano).

⁹³ O *fora-de-campo diegético distante* é aquele em que no ambiente projectado se apresentam ao mesmo tempo reminiscências sonoras de outro tempo e espaço; o *fora-de-campo diegético próximo* é quando o som não está no ambiente imediato da personagem projectada, mas ouvimo-lo fora do campo visualizado); o *fora-de-campo extradiegético* corresponde à voz *off* (Francis Vanoye, op. cit.).

tempo e mais que tempo de pôr cobro ao alarido dos cães nesse quintal. Onde se terão metido os caçadores?)

“Escuta”, interrompo eu. “Andam cães na lagoa.”

O Engenheiro tem um meio sorriso:

“São os meus. ...” (VIII; pág.66)

Narrando a noite em que o Engenheiro lhe contara da “parábola da filha transviada”, o narrador interrompe tal episódio referindo-se, entre parêntesis, ao latido dos cães que no seu momento presente ouve do quarto da pensão. Depois de fechar o parêntesis, o narrador regressa à narração da mesma noite do passado, através de uma analogia com os sons dos cães. Mais à frente, neste mesmo episódio, volta a ocorrer este tipo de interrupção para o narrador reconhecer que o Whisky só se vende na taberna do cauteleiro:

(2) “Serve-te”, grita-me ele, sentado nos degraus que dão para o pátio, a afinar a guitarra.

Mas estamos no *bodegón* e no *bodegón* bebe-se vinho. (Whisky aqui, na aldeia, só talvez no café, e Deus me livre de me ir meter no meio dos caçadores e do velho cauteleiro.)

Avanço para a torneira da pipa... (IX; pág.72)

Num outro caso, é novamente a escrita parentética que opera esse corte brusco na narração, desta vez para interromper o diálogo com o Regedor através da descrição de um gesto do narrador no presente (no quarto da pensão):

(3) “E o Engenheiro, muita estroinice, muita estroinice, mas portas adentro cuidadinho. Ah, sim. Portas adentro não admitia faltas de respeito, fosse a quem fosse.”

Acenei que sim (e continuo a acenar), pensando, como pensa o Regedor, a que ponto é arriscado e do mais elementar conhecimento dos hábitos dos delfins desafiá-los, quer na honra, quer no orgulho. (XVIII; pág.111)

Acerca da forma como imagina Maria das Mercês a viver os serões na Casa da Lagoa, o narrador discorre sobre o fumo que inunda toda a casa da Lagoa. É através de uma analogia com o fumo que se operará uma interrupção breve nessa narração. O narrador realça o incenso das enguias e o fumo que também entra no seu quarto e penetra na sua própria cama, prosseguindo depois com a analepse:

(4) Pareceu-lhe ouvir o telefone: levanta o olhar, espera [...] Embala-se, e o sossego vai alastrando, alastrando. Realmente, que noite. E que névoa. Que fumo que vem da lenha (ali não chega o incenso selvagem das enguias) e como pesa na cabeça o calor do azinho.

[...]

A sala cheira a fumo, toda a casa cheira a fumo, e por certo ela também (e os meus lençóis), e a razão está no nevoeiro que vem lá de fora, invadindo os montes, tapando a chaminé da lareira [...] (XXV; pág.150)

Notemos que é como se, ao narrar-se audiovisualmente a analepse, ela fosse interrompida de modo sonoro (em voz off) para referir o pormenor do momento presente (o incenso das enguias pelos lençóis).

Contudo, esta sensação de interrupção da narrativa através de um elemento sonoro a lembrar o *insert* cinematográfico não se concretiza somente através dessa escrita parentética. Ela ocorre também quando se trata de o narrador interferir na narração de um determinado contexto do passado fazendo corresponder as suas falas às das personagens do momento evocado. No exemplo anterior, a ideia de corte realiza-se ainda melhor com esta “intromissão” do narrador na intradiegeese, quando responde à personagem como se com ela dialogasse:

(5) Resolve abrir a janela, mas, com a mão ainda no fecho, detém-se. Encontra-se frente a frente com outra Maria das Mercês em corpo inteiro. Contempla essa mulher que enche o espelho negro de alto a baixo, quase a interroga.

“Olá”, diz-lhe em voz alta. “Olá”, digo-lhe eu daqui. E ela espreguiça-se. (XXV; pág.150)

Num outro momento, o narrador interrompe a cançoneta francesa que rola dentro de si no quarto da pensão para questionar o Engenheiro, na Casa da Lagoa, depois do passeio de barco, ao prever a sua “morte” interior devido ao seu provincianismo exagerado:

(6) Ouço-os a maquinar, estou entre tábuas – tecto de tábuas, porta de tábuas, sobrado velho, remendado. [...] E sobre esta paz activa de vida secreta, como as das aves que preparam o sono nas margens da lagoa, uma música perdida começa a rolar dentro de mim:

Je suis snob
et quand je serais mort
Je veux un sudaire de chez Dior.

“*T’es mort?*”, pergunto, só com os olhos, ao meu anfitrião sentado no maple.
“Estás morto por dentro, Engenheiro avicultor?” (XXVI-a; pág.163)

Este mesmo tipo de “correspondência verbal”, através do *insert* sonoro, entre passado e presente, surge com bastante frequência em todo o Capítulo XXVI-a, onde o narrador recorda o passeio de barco pela lagoa que deu com o Engenheiro. Lembrado numa atmosfera de insónia e de onirismo, tal episódio é narrado de forma bastante ambígua, uma vez que se misturam elementos claramente imaginados com elementos realmente ocorridos. No entanto, o que se nos afigura como forte elemento de produção de confusão e de ambiguidade é essa declarada interferência do narrador-personagem, e o respectivo feedback da personagem com quem supostamente dialoga, na diegese que ele próprio narra como evento *já decorrido*. Assim, interrompe-se a narração do passeio vezes sem conta, aparentando-se uma descontinuidade injustificada. No início do capítulo, tal intromissão é flagrante, uma vez que se misturam elementos do momento presente do narrador (insónia; cantil; quantidade de bebida ingerida; fumo das enguias) com elementos da narrativa analéptica:

(7) Continuo a folhear os meus apontamentos:

“ [...] Opinião do Eng.º: 50% da inteligência dos mestiços são ingenuidade do negro, os outros 50% são arteirices aprendidas com o colono. Solução adequada: promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar. Respondi-lhe que já tinha lido a receita em qualquer parte... No Salazar, pelo menos.”

“... E mudemos de conversa”, desabafo eu com o meu cantil.

E a voz do Engenheiro:

“Porquê, incomoda-te? Achas que é obrigatório intelectualizar toda a gente?”

Eu:

“Rema, pá. E bebe, que para isso é que tu tens jeito.” Caio logo em mim: “Não faças caso, é a insónia.”

Ele:

“Insónia, a estas horas da tarde?”

“Tens razão, não faças caso...”

[...]

“Bebe”, vou eu a oferecer-lhe, quando reparo que, fora da caça, nunca ando com o cantil. De resto, se o tivesse trazido também não adiantaria muito. Pelo que tenho bebido esta noite, custa-me a crer que a aguardente ainda chegasse para uma golada a cada um. “Engenheiro, se tens sede o único remédio é apontares para casa.” (XXVI-a; pp.157-158)

Mais à frente, a ambiguidade continua por via dessa mesma interferência:

(8) Já em terra dá-me o braço, levando-me pela encosta:

“Agora vai um bom whisky. Não tens frio?”

“Não, mas preciso de beber seja o que for. Ainda tenho na garganta o fumo das enguias.”

“Fumo de quê?”

“Nada”, emendo eu. “Desconfio que ainda hoje acabo com uma bebedeira de todo o tamanho. Pelo menos, a avaliar pela aguardente que me resta do cantil... (XXVI-a; pág.161)

Introduzindo-se, como entidade narradora, na história que viveu no passado como personagem, o narrador opera uma espécie de transgressão metaléptica que, ao permitir-lhe transitar de um plano para outro, provoca uma narração entrecortada do evento passado.

Para além do efeito do *fora-de-campo extradiegético* (a voz *off*), podemos encontrar também o *fora-de-campo diegético próximo* e o *diegético distante*. Observemos os casos seguintes:

(9) No nevoeiro – agora mais carregado com o fumo morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional. (XXIII;pág.142)

(10) “Os fantasmas. Nesta terra não se fala senão em fantasmas.”

“*Pum, pum!*”: Fantasmas e bêbados são os produtos da região. Há berros na rua, vem aí gente. Pum! Pum! Cheiram-me tanto a vinho como o Engenheiro me cheira a whisky, sentado no posto da Shell diante dos empregados estarecidos. (XXVII; pág.174)

(11) Nas fogueiras fervem tachos de galeirões, chegam carroças floridas, carregando vinho, transístores e concertinas; a romaria de caçadores vai crescendo, cantando, fazendo baile.

“Ó, ai, ó linda. Vou daqui *prò meu amor...*”

Mas o último bêbedo passou na rua há muito tempo [...] (XXX; pág.183)

Nos três casos, é possível verificar que a narração dos episódios imaginados (o da desfibração dos cães do Engenheiro; o diálogo que prevê manter com o Padre Novo no dia seguinte, ao jantar; e o arraial da tarde do dia seguinte, que antevê) é interrompida pelo ruído que vem da rua e que entra pela janela (o som das campainhas, dos foguetes e das vozes das pessoas), portanto, por um som diegético próximo. Há outros exemplos, contudo, em que são as reminiscências sonoras de outro tempo que não o narrado o elemento que interfere na acção, tanto sob a forma de ruído, como sob a forma de diálogo (diegético distante):

(12) A própria Dona da Pensão, tão pausada, tão arranjadeira, afirma que havia nele um coração largo e um cata-vento de caprichos; que ora seguia as lições do pai e do avô, pessoas de amigo conviver, ora as do citado tio Gaspar, o fidalgo do olhar que cegava. Tinha fases, dizia ela.

E eu:

“Fases?”

Corto as considerações da minha hospedeira porque me vem à lembrança um estrondo poderoso, rasgando a aprumada linha do meio-dia. Que é isto?, perguntará, se perguntar, alguém desprevenido. O largo ficou a tremer, o Jaguar transformou-se num ronco que já passou a aldeia, que já se perdeu na estrada e uiva pela serra acima, [...] (II; pp.35-36)

Ao recuperar o diálogo mantido com a hospedeira, o narrador “vê-se obrigado” a interromper tal conversa devido ao estrondoso ruído que lhe vem à memória, um ruído que vem de longe, da primeira vez em que viu o Engenheiro.

De longe são também as falas que ecoam à cabeceira do narrador e do próprio Domingos:

(13) À cabeceira do criado morto em plena prova do amor, as vozes cruzam-se, chegadas de sítios incríveis:

“Os cães são o remorso dos donos...”

“Ó, ai, ó linda... Lá-lari... Ó, ai, ó linda...”

“Não sou, senhor escritor, pessoa de levar e trazer...”

“Alça-cus, alça-cus, onde pus eu a espingarda?”

A noite arrasta-se numa velada de recordações.

“Colapso cardíaco”, informa o Regedor à parte.

“Colapso quê”, reponta o dente do Velho, mais bravo do que nunca:

“Cardíaco. Morreu com um colapso, disse o doutor.”

E o dente:

“Colapso era o bode do pai dele.”

“Respeito, homem de Deus,”, acode a dona da Pensão. “Não faça caso, senhor escritor.”

Mas o dente anda aos pinotes por cima do meu travesseiro e do cadáver de Domingos. Ninguém tem mão nele:

“Inchou-lhe o instrumento na barriga da Infanta. Aconteceu-lhe o que acontece aos cães. Ó, ai, ó linda, cão maneta, cão maneta...”

“Jesus, língua cervina.”

“... Cão maneta, cão maneta, tralalá, como os cães no trabalhinho. Ó, ai, ó linda, como os cães no trabalhinho...”

“Mais consideração pelo sono dos outros”, urra o Regedor lá do largo. (XXX; pág.181)

A “imagem” é complementada com várias vozes «chegadas de sítios incríveis» e diferentes, como se fossem surgindo auditivamente, enquanto o criado se nos surge visualmente, deste modo alternando-se um estado

rememorado, presente e imaginado da coisa narrada, como se as diferentes vozes – recordadas, reais e imaginadas – se sobrepusessem de modo auditivo, num registo entrecortado.

2.3. O assincronismo

A insinuação audiovisual que por meio da adopção de vários procedimentos cinematográficos se opera em *O Delfim* adquire um maior pendor sugestivo quando a interpretamos à luz do *assincronismo*. Este procedimento, como a própria designação indica, reporta-se à ausência de sincronia entre um som e uma imagem, no cinema. Ao «prolongar o som no plano seguinte ou antecipá-lo no plano anterior» (Marie-Thérèse Journot, op.cit.: 138), o assincronismo (ou assincronia) possibilita a passagem entre diferentes contextos, resultando daí um reforço da dissemelhança espaço-temporal entre os planos ou sequências de planos.

Em *O Delfim*, esta técnica é bastante frequente, quer quando pretendemos efectuar a passagem entre contextos diferentes por meio do *diálogo* (com a tal antecipação de falas do contexto seguinte ou com o prolongamento das falas do contexto anterior), quer quando ocorre uma interrupção momentânea de tipo sonoro muito semelhante ao efeito *fora-de-campo*. Em ambos os casos, produz-se a sensação de que o registo visual é assíncrono do registo sonoro, simulando-se a já referida temporalidade especificamente cinematográfica que resulta da transmissão simultânea de informações temporal e/ou espacialmente distintas. Atentando uma vez mais nos já analisados episódios do passeio de barco pela lagoa e de Domingos morto à cabeceira (pág. tal do nosso trabalho), podemos observar essa sensação de apresentação simultânea de informações que nos chega por meio dessa discrepância entre «som» e «imagem». No primeiro caso, pela forma como o narrador faz corresponder as suas intervenções às falas das personagens dos episódios rememorados, dando-nos a ideia de que eventos do passado e comentários do presente decorrem simultaneamente de modo audiovisual. No segundo caso, pela discrepância temporal entre aquilo que é narrado visualmente e o que é narrado auditivamente: a “imagem” é complementada com várias vozes

«chegadas de sítios incríveis», como se fossem surgindo auditivamente, enquanto o criado se nos surge visualmente, deste modo alternando-se um estado rememorado com um estado presente e/ou imaginado da coisa narrada (como se as diferentes vozes – recordadas, reais e imaginadas – se sobrepusessem de modo auditivo).

As consequências, tanto no cinema como na literatura, de uma tal apresentação simultânea de informações divergentes, que se obtém sobretudo por meio de uma interferência de tipo sonoro, são a confusão discursiva e a ambiguidade. Embora no cinema estejamos mais habituados a tal tipo de apresentação,⁹⁴ a ambiguidade não deixa de se instalar, sendo até o choque de pontos de vista um recurso muito explorado por muitos cineastas com esse objectivo.⁹⁵ No caso da literatura, e em particular *O Delfim*, a ambiguidade é ainda maior. Embora o material *livro* e a sucessividade da leitura não permitam exactamente esta transmissão simultânea de informações temporais distintas, são frequentes as passagens em que se simula a presença simultânea desses dois tipos de transmissão de informação (a visual e a sonora), cada um deles veiculando uma temporalidade diferente. São os casos em que a escrita parentética contrasta temporalmente com a restante informação, também quando se dá a já referida intromissão verbal do narrador (simulação auditiva) na diegese do passado (narrada audiovisualmente), e ainda quando se misturam eventos/pormenores oriundos de contextos diferentes (como o caso de Domingos morto à cabeceira). Para o leitor, é como se se deparasse com uma informação “visual” temporalmente diferente daquela que, ao mesmo tempo, se lhe surge “auditivamente” (ou vice-versa).

⁹⁴ No cinema, recordemos, devido ao facto de vários meios da matéria fílmica (o som, a imagem, a palavra) colaborarem na transmissão simultânea de informações, a conjugação de tempos diferentes é facilmente obtida quando em cada um desses meios é incorporada uma temporalidade específica. Assim, enquanto a imagem mostra o presente da personagem, por exemplo, esta pode narrar um evento do passado; noutros casos, o ecrã pode apresentar imagens de um evento passado, enquanto auditivamente se reproduz, por um lado, a fala de um narrador verbal sobre esse evento e, por outro, um sinal do presente (a música ou outro elemento sonoro do lugar onde o narrador conta esse passado). Uma vez que se pode estar ao mesmo tempo no passado e no presente, na realidade e na imaginação, num lugar e noutro, é possível misturarmos temporalidades diegéticas diferentes.

⁹⁵ Cf. final do ponto 2.2.3. da Primeira Parte.

3 – *O Delfim*, o cinema e a modificação perceptiva

3.1. *O Delfim* e o cinema: relação de convergência e intertextualidade

Numa análise à organização discursiva de *O Delfim*, designadamente através da averiguação do modo como tempo, focalização e narração aí se configuram, podemos observar um contacto relevante com a narrativa cinematográfica, nomeadamente no que diz respeito à articulação global da narrativa. Esta configuração estrutural obedece a certos parâmetros que em muito se assemelham à disposição espaço-temporal especificamente cinematográfica. Referimo-nos em concreto à adopção de procedimentos muito afins de um tipo de montagem que privilegia a *alternância* em detrimento da *linearidade*, que é a montagem alternada e a montagem paralela.

Assim, em *O Delfim*, é frequente o texto construir-se através da junção sequencial de eventos pertencentes a consecuições diegéticas distintas (Christian Metz, 1977), a diegese da posse da Lagoa e a diegese do adultério, fragmentando-se a narração de tais consecuições diegéticas em várias etapas interpostas ao longo da história. Através de uma espécie de montagem, em diversas fases, da investigação que o narrador faz das mortes, da descrição dos antepassados da família Palma-Bravo, da apresentação das personagens, etc., bem como através da alternância dessa sequência com a da história da Gafeira e com todas as digressões não analépticas que o narrador efectua no seu momento presente, o discurso adquire uma estrutura entrecortada e descontínua muito similar àquilo que Noël Burch (1973) designa de *descontinuidade temporal e espacial* no cinema.⁹⁶

Recorde-se que na sétima arte é usual interpolar-se incidentes heterogéneos com uma grande naturalidade e atribuir-se as partes individuais

⁹⁶ Descontinuidade essa que, embora interferindo na interpretação imediata que o leitor faz dos eventos narrados, não compromete o «nexo hermenêutico significativo» que a longo prazo se estabelece entre as sequências narradas: «Não obstante, por mais autónomo e fragmentário que seja o modo de apresentação, todas elas permanecem co-articuladas: pois em questão está sempre e também a viabilidade do conhecimento das motivações que subjazem às acções, o esclarecimento de duas mortes, a plausibilidade e probabilidade da versão do eu narrador; e é justamente este desiderato que faz com que essas mesmas sequências que, à superfície do texto, se apresentam desligadas, desmontadas, passem a enquadrar-se num nexo hermenêutico significativo» (Claudia Hoffmann, op.cit.: 592).

de uma mesma cena a diferentes secções da obra. Deste modo, a informação apresenta-se ao espectador de modo aparentemente desconexo e fragmentário, assentando muitas vezes num jogo de assimetrias que, parecendo dever-se ao acaso, se revela depois premeditado.⁹⁷ Um tipo muito comum desta forma de apresentação da narrativa em *O Delfim* é o próprio facto de a intriga das mortes assumir por vezes as características do género policial,⁹⁸ género bastante profícuo à narrativa cinematográfica, dada a sua estrutura fortemente sincopada que se coaduna com a própria imagem em movimento, a imagem instável.

Mas, de um modo mais concreto, a descontinuidade cinematográfica em *O Delfim* consubstancia-se quer por meio de **recuos temporais**, os *flashbacks* (todos os momentos em que o passado, antigo, remoto ou próximo, é recuperado pelo narrador-escritor) e os *inserts subjectivos* (episódios também em *flashback* mas correspondentes apenas a um plano e não a uma sequência de planos – Metz, 1977), quer por meio da **elipse brusca**. É curioso notar que esta técnica na maior parte das vezes surge no contexto das analepses já referidas, isto é, entre a sequência de eventos relativos ao passado recordado pelo narrador (tanto as analepses internas, como as

⁹⁷ Confronte-se, a este propósito, as informações de Geada, quando se refere à montagem paralela no cinema e ao seu efeito dramático no espectador: para o autor, os cortes neste tipo de montagem permitem «o confronto entre espaços e tempos não homogéneos, suspendendo o desenrolar de cada cena e permitindo criar associações de imagens que são rigorosamente associações de ideias» e obrigam «as imagens a significar mais do que aquilo que mostram». Permitem ainda estabelecer «relações inusitadas entre as imagens, aumentando a tensão dramática e a participação do espectador no desenvolvimento da narrativa. A repetição constante de cenas em montagem paralela, através da economia dos mesmos eixos de filmagem, permitia ancorar os pontos básicos de referência visual e, simultaneamente, estimular a ansiedade do público, que imaginava a situação dos personagens mesmo quando não os via. A suspensão provocada pelo corte na imagem, tornava-se assim uma unidade estrutural de construção dramática, uma vez que remetia constantemente o processo narrativo [...] para o que o espectador adivinhava e desejava que acontecesse na relação entre os planos [...] e não para o que era visível de imediato em cada plano» (Eduardo Geada, 1998: 26).

⁹⁸ Ao atentarmos no episódio das mortes, verificamos que a sua disposição ao longo da obra assenta numa construção particularmente enigmática, qual investigação policial (embora seja, na verdade, um «*anti-romance policial*», já que «destrói afinal aqueles mesmos horizontes de expectativa que os moldes da história policial pretendem instaurar» (Claudia Hoffmann, op.cit.: 590-591), nomeadamente o alcance da própria verdade das mortes). Tal como num filme, o avanço da história das mortes vai sendo constantemente travado por via dessa apresentação “aos poucos” dos eventos. Através de falsas pistas, suspense, revelações, voltas, supressões, etc., o narrador vai regulando a entrega de informações ao leitor (com a particularidade de que, na verdade, não as “entrega” na totalidade), estimulando igualmente a sua ansiedade (Jacques Aumont, op.cit.).

analepses externas, incluindo também as analepses imaginativas). Daí a narração dos testemunhos dos habitantes sobre as mortes na Casa da Lagoa, bem como a da experiência mantida com a família Palma-Bravo (e ainda outros episódios imaginados cujo conteúdo se reporta a tal passado) surgirem em registo frequentemente entrecortado, como já verificámos, sendo da responsabilidade do leitor o preenchimento dos aspectos lacunares.

Para além disto, o pendor cinematográfico de tais sequências analépticas (reais ou imaginárias) separadas por elipses resulta ainda do facto de serem narradas em forma de *cena*, e não de sumário (como seria de esperar quando se recuperam episódios passados), e com recurso ao *tempo presente* aquando da mediação do narrador. Na maior parte dos casos, com efeito, tais episódios são recuperados através da reprodução das falas e diálogos mantidos entre/com as personagens, reforçando-se assim o seu pendor isócrono e, paralelamente, a sua tendência para “mostrar” (*showing*) os eventos em vez de os “contar” (*telling*). Por outro lado, mantendo-se o uso do presente pelo narrador quando se trata de reportar o discurso das personagens, passado e presente, realidade e imaginação, sonho e especulação, são colocados lado a lado, concebendo-se a acção como um sistema de justaposições muito afim da estrutura temporal de um filme.

O paralelismo entre a narrativa delfiniana e a narrativa cinematográfica consubstancia-se em grande parte, pudemos ainda confirmar, através desse modo como se estabelecem as ligações entre as diferentes sequências e/ou os diferentes contextos narrados: por meio de efeitos particularmente cinematográficos, como sejam os *efeitos de ligação* (a fusão e suas variantes e ainda o assincronismo) e o *corte directo* (o *insert*), produzindo-se uma articulação audiovisual bastante sugestiva. Esta articulação audiovisual é particularmente visível em todos os casos em que se insinua a combinação e a sobreposição de elementos sonoros e/ou visuais, confrontando-nos com uma montagem especialmente rítmica como aquela que, no cinema, interliga os ritmos plásticos ou espaciais (os da banda imagem) e os temporais (os da banda sonora) (Nöel Burch, 1973). Em *O Delfim*, como vimos, a dialéctica som/imagem (ou a *sensação* de uma tal dialéctica) é constante, traduzindo-se a presença em simultâneo de ritmos heterogéneos que só o cinema sabe

representar: transita-se muitas vezes de uma sequência para outra sugerindo-se um encadeamento sonoro e/ou visual entre as sequências (*fundido sonoro*, *fade sonoro*) ou um prolongamento ou antecipação de um som de um contexto noutro (*assincronismo*); operam-se interrupções na narração dos eventos a partir de um elemento visual e/ou sonoro (*insert sonoro e/ou visual*); e simula-se a transmissão simultânea de elementos sonoros e visuais a partir da mistura de temporalidades diegéticas diferentes (*temporalidade especificamente cinematográfica*).

Este último tipo de combinação entre os elementos assume uma importância destacada na narrativa delfiniana por ser aquele que, a nosso ver, mais directamente se relaciona com essa influência da estrutura cinemática na obra, e que é precisamente o conceito de ubiquidade espaço-temporal. A possibilidade de se conjugar de modo simultâneo o sonoro e o visual como informações temporalmente distintas permite-nos transitar com uma grande facilidade de um tempo para outro, obtendo-se essa sensação de que a qualquer momento se pode estar em qualquer lugar, como no cinema.⁹⁹ Uma ubiquidade, constatemos, que se deve à forma como espaço e tempo são interpretados por esta arte: na sua intermutabilidade constante. No filme, o espaço perde «a sua qualidade estática, a sua serena passividade, [...] e torna-se dinâmico; surge, por assim dizer, diante dos nossos olhos. É fluído, sem limitação, não atingindo um fim» (Arnold Hauser, op.cit.: 25). O tempo, por seu lado, perde a sua qualidade ininterrupta e irreversível, por via dessa liberdade de movimentação:

No medium temporal de um filme movemo-nos de uma maneira que, aliás, é peculiar ao espaço, completamente livres de escolher a nossa direcção, indo de uma fase do tempo para outra, tal como se vai de um quarto para outro, separando os estádios individuais no desenvolvimento dos acontecimentos e agrupando-os, genericamente falando, segundo os princípios da ordem espacial (id.: 26).

⁹⁹ «Tanto à escala do plano como à escala de conjunto da montagem, o filme é um sistema de ubiquidade integral, que permite transportar o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço» (Edgar Morin, op.cit.: 62).

Assim, as relações temporais adquirem um carácter espacial, e as espaciais, características temporais.¹⁰⁰

Podemos pois concluir que, no que toca à organização sintáctica do relato, há uma relação de convergência entre *O Delfim* e o cinema, adoptando-se na obra um princípio organizativo muito comum à sétima arte que é o da *casualidade* em detrimento da causalidade. As sequências encadeiam-se sintagmaticamente sem se obedecer a uma exigência lógica, respeitando-se motivações aleatórias que vêm abolir a continuidade temporal-causal da narrativa. Por outro lado, podemos depreender uma vontade deliberadamente intertextual do autor relativamente à adopção de procedimentos especificamente cinematográficos, como os *efeitos de ligação*, o *efeito fora-de-campo* e o *assincronismo*, procedimentos que dão ao narrador essa capacidade de estar simultaneamente em qualquer lugar, conforme lhe dita a sua subjectividade.

3.2. Continuidade ilusória e ambiguidade

A presença da linguagem cinematográfica em *O Delfim* vem dotar esta narrativa de uma complexidade maior ao nível do significante, potenciando-se o sentido global do *discurso* em detrimento do da *história* narrada. É pois possível afirmar que a significação e a poeticidade desta obra reside precisamente na forma de contar e, mais particularmente, nesse modo cinematográfico como todo o universo ficcional é narrado. Desvendemos agora os sentidos particulares desta presença cinematográfica naquela obra de Cardoso Pires.

Os efeitos de ligação (o *fundido encadeado*, a *focagem* e *desfocagem*, o *fade out* e *in*) têm um valor altamente funcional na estrutura do romance porque estão sempre ligados à transição de diferentes contextos entre si,

¹⁰⁰ É a essa “temporalização espacial” que Lepecki se refere quando discorre sobre a retórica narrativa de *O Delfim*: «Responsável por um tal tratamento do tempo é a retórica narrativa, a cujo desempenho devemos a arquitectura assumidamente interseccionante do romance, onde repetidas vezes vemos uma fita de informações interromper-se para dar lugar a outra que por seu turno cede lugar a uma terceira, que também etc., etc., etc... Cruzando-se repetidas vezes, cortando o andamento das linearidades, cada fita começa a fazer-se *pedaço*, *secção de fita*: o ponto, ou aquilo que de mais próximo do ponto a narrativa permite» (Maria Lepecki, op.cit.: 157).

constituindo a forma que o autor encontra para exprimir uma mudança temporal ou de outro tipo. Assim, como no cinema, onde tais efeitos significam uma transição imperceptível, em *O Delfim*, embora realçando uma mudança de contexto, ajudando o leitor a situar-se espacial e temporalmente, tais efeitos vêm tornar menos visível o corte brutal entre as sequências, fazendo a narrativa progredir de modo mais ambíguo.¹⁰¹ A repetição ou sobreimpressão de uma imagem, de um som ou de uma fala, usadas para se transitar de um contexto para outro, produzem uma sensação de continuidade e a própria ilusória e aparente, uma vez que o leitor depois percebe uma nova orientação nessa continuidade: os mesmos elementos repetem-se, mas de forma diferenciada, introduzindo-se o novo contexto de forma progressiva. É assim que as elipses espaço-temporais sobre as quais assenta o encadeamento dos eventos e das sequências aparecem dissimuladas por repetições que são propositadamente aproximativas, suscitando no espírito do leitor a ilusão de uma coerência diegética não desprovida de equívoco.

Por sua vez, as possibilidades combinatórias entre som e imagem de que se serve o autor na obra fornecem uma ocasião suplementar de *jogo* e *artifício* sobre os elementos narrativos que vem muitas vezes contribuir para a dissolução da coerência diegética e da continuidade espaço-temporal. Tal efeito é sobretudo obtido com a adopção de uma técnica equivalente ao *assincronismo*, através da qual se dissociam duas percepções habitualmente unidas na realidade (a visão e a audição), uma delas adquirindo, naturalmente, um carácter artificial em relação à outra. Com esta técnica, aproveita-se muitas vezes para reforçar a mistura incongruente entre a referência da instância da história e a referência do discurso, quer quando se dá injustificadamente um desdobramento entre o “eu” e o “ele”, quer quando o narrador interfere como personagem num evento em relação ao qual mantém uma posição de exterioridade e ulterioridade. Neste caso, mantendo-se o emprego da primeira pessoa no plano da intradiegeese (recorde-se por

¹⁰¹ Italo Calvino, encarando tal mudança imperceptível de contexto como uma característica do «nouveau roman», associa-a a uma influência do cinema: «Prenons un des procédés propres au nouveau roman tel que le passage inaperçu du présent au passé, du vrai à l'imaginé, d'un "continuum spatio-temporel" à un autre, etc.: deux ou trois films de qualité ont suffi pour annexer ce procédé au cinéma; et désormais, quand on le retrouve dans un roman écrit après, il «fait cinéma» (Italo Calvino, op.cit. : 66).

exemplo o episódio do passeio de barco pela lagoa), bem como o presente histórico, o discurso, em vez de contribuir para organizar racionalmente a ficção e de a tornar inteligível para o leitor, compraz-se em misturar as diferenças graças a este fenómeno de desdobramento.

Esta abolição da diferenciação entre personagem e narrador, entre presente e passado, entre realidade e imaginário, que se vê reforçada graças à incorporação da dialéctica imagem – som no modo de narrar e à correspondente expressão simultânea de realidades opostas, constitui um elemento produtor de grande ambiguidade¹⁰² em *O Delfim*. Habitado que está à sucessividade discursiva inerente à matéria literária, o leitor não estranha os constantes recuos ao passado, mas sim essa simulação, através do audiovisual, de uma transmissão simultânea de informações temporalmente diferentes, este remeter para uma espécie de sincronização de várias informações distintas. Apesar do efeito de surpresa, a sensação de insegurança é grande, uma vez que é o leitor que tem de estar apto a estabelecer as sínteses, as equivalências e as transposições entre os diferentes elementos narrados.

3.3. A plasticidade cinematográfica e a realidade do indivíduo moderno

O entrelaçamento enunciativo, temporal e espacial que encontramos em *O Delfim*, consequência de uma forma de narrar tipicamente cinematográfica e gerador de uma ambiguidade que constantemente se instala na narrativa, deriva ainda do modo como se processa a captação e a tradução do real pelo narrador: um modo pessoal e subjectivo. Não podemos, pois, esquecer que é com bastante frequência que o leitor se depara perante uma mescla daquilo que o narrador-Escritor vê, ouve, sente, pressente, pensa, imagina e recorda.

¹⁰² «Veze há em que se tornam totalmente difusas as fronteiras entre o acontecer “objectivo” do mundo exterior e o “subjectivo” do mundo interior: o eu narrador vive um determinado acontecer como real na sua imaginação, e também a configuração narrativa (representação cénica) o faz aparecer como real no mundo exterior. E outras vezes é até altamente provável que o acontecer que está decorrendo na imaginação do eu narrador (conversas no café da aldeia, por exemplo) o esteja também realmente e *simultaneamente* no mundo fora dele. Assim se vai instalando a ambiguidade do hipotético-imaginário-real no *Delfim*, e o leitor não se pode subtrair a esse permanente oscilar entre certeza e incerteza» (Claudia Hoffmann, op.cit.: 594).

Uma representação da realidade que vai, portanto, motivar uma narração de pendor predominantemente subjectivo que se aproxima muito daquela narrativa cinematográfica onde a coerência é também ela de ordem exclusivamente psicológica, a *narrativa de inserção*:

A narrativa de inserção consiste numa justaposição de planos pertencentes a ordens espaciais ou temporais diferentes, por forma a gerar uma espécie de representação *simultânea* de acontecimentos subtraídos a qualquer relação de causalidade. Os segmentos narrativos individuais interactuam entre si produzindo uma complicação ao nível dos significantes que potencia o sentido global do discurso graças a uma densa rede de correspondências e de invocações que envolve toda a narração. A contínua intervenção do flash-back pode provocar um entrelaçamento temporal que esvazia a noção do tempo cronológico em favor do conceito de «duração», enquanto as frequentes deslocações espaciais conferem aos lugares uma unidade de carácter psicológico mas não geográfico. Nestes casos, a realidade é vista de modo mediatizado, quer dizer, reflectida pela consciência do protagonista ou pela do realizador «omnisciente». [...] Nestes filmes somos postos perante um desenvolvimento que não é lógico mas puramente mental, determinado por um jogo de associações visuais e emotivas que criam um universo fictício cuja coerência é de ordem exclusivamente psicológica» (Angelo Moscariello, op.cit.: 57).

Configurando-se, por conseguinte, na escrita de *O Delfim*, um mundo que se exprime sobretudo através de processos psíquicos e mentais, como a memória, voluntária e involuntária, o imaginário e a subjectividade (Eunice Silva, 1990), produz-se de modo semelhante um esvaziamento das noções de tempo cronológico e de espaço geográfico, apresentando-se um tipo de discurso tendencialmente caótico, sem vectores imediatamente organizativos, tanto em termos semânticos como em termos sintácticos. Esta forma de conceber a obra romanesca, assente num conceito de tempo que impossibilita o desenvolvimento cronológico da duração, coaduna-se com esse desejo de fidelidade ao fluir da consciência, desejo bastante presente no romance moderno:

Esta modificação no aspecto formal está intimamente ligada, como é óbvio, a uma mudança de atitude do romancista no seu aproveitamento do homem e da vida como matérias-primas. Tal mudança de atitude manifesta-se sobretudo numa atenção particular aplicada ao interior humano, procurando exprimi-lo não de um ponto de vista lógico [...] mas revelando-o no seu processo de agir e na sua maneira íntima de ser, com a incoerência e complexidade que lhe são próprias e reproduzindo a sua inexplicabilidade de criatura livre (Alzira Seixo, 1987: 17).

Com efeito, ao contrário do romance realista, que assentava num padrão de raciocínio de tipo monocausal e unidireccional, a criação romanesca adapta-se agora a uma realidade mais subjectiva e mais conforme ao universo interior de cada um, produzindo-se, como consequência, uma descontinuidade e uma fragmentação discursivas originadoras de ambiguidades junto do leitor. O próprio Cardoso Pires, que “visita” o seu próprio texto em *E Agora, José?*, reconhece que a complexidade de estrutura desta sua obra assenta nessa descontinuidade narrativa que desconcerta o próprio narrador:

Para sua desgraça [o narrador] encontra-se num mundo narrativo onde a descontinuidade dos fenómenos e a anulação da correspondência mecanicista causa-efeito, princípio-fim, contestam a ordem desse mesmo mundo. (Cardoso Pires, op.cit.: 152)

Para o autor, a solução na descodificação deste mundo em desordem está, precisamente, «em ultrapassar o processo normativo de uma sequência unívoca dos acontecimentos» (id.: 144), processo que já não se coaduna com o modo de narrar moderno, agora consentâneo com as modificações perceptivas que nos trouxe o último século. Segundo Hauser:

O novo século é tão rico dos mais profundos antagonismos, a unidade do seu conceito de vida está tão profundamente ameaçada, que a combinação dos extremos mais opostos, a unificação das maiores contradições tornam-se o tema principal, muitas vezes o tema único, da sua arte. (Arnold Hauser, op.cit.: 20)

O sujeito moderno, perante estímulos tão heterogêneos, vê-se cada vez mais na impossibilidade de reconstituir uma continuidade perceptiva que lhe permita elaborar uma retórica “realista”, passando agora a acentuar:

A simultaneidade dos conteúdos de consciencialização, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade de espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. (id.: 24)

Constituindo o correlativo poético da estrutura social e do processo histórico de uma sociedade, as diferentes manifestações artísticas vão reflectir, cada uma a seu modo, esta nova realidade, intermitente e

descontínua. Contudo, ainda segundo Hauser, o cinema, com a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme, constitui um dos principais âmbitos artísticos onde se desvela esse novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal:

A concordância entre os métodos técnicos do filme e as características do novo conceito de tempo é tão completa, que se tem a impressão de que as categorias temporais da moderna arte devem ter surgido absolutamente do espírito da forma cinematográfica (id., *ibid.*).

De facto, ao conceder-nos a oportunidade de penetrar num mundo ao qual por via normal não teríamos acesso, o mundo do «inconsciente visual» (Walter Benjamin, 1985: 36), a câmara cinematográfica trouxe-nos o prolongamento do olho humano e a possibilidade de representarmos de modo mais fidedigno essa mudança de perspectiva em que assenta agora a relação entre a arte e a realidade: a da recusa de uma compatibilidade coerente de efeitos e causas.¹⁰³ Mais conforme ao próprio modo de funcionamento do psiquismo humano, caótico e fragmentário, o novo conceito de arte encontra, assim, no cinema uma forma fiel de representação dessa «vivência indefinível» do tempo, tão particular ao sujeito moderno:

Porém, noutra acepção, tempo psicológico, i.é., tempo subjectivo, afectivo, tempos cujas dimensões – passado, futuro, presente – se encontram indiferenciadas, em osmose, tal como no espírito humano, onde simultaneamente estão presentes e se confundem o passado – recordação, o futuro imaginário e o momento vivido... Esta duração bergsoniana, esta vivência indefinível, é o cinema que as define. (Edgar Morin, *op.cit.*, 61-2)

Apresentando-nos uma nova forma de apreender o real, mais consentânea com a realidade do indivíduo moderno,¹⁰⁴ que se funda agora na ambivalência entre o mundo objectivo e o mundo subjectivo, o cinema vai influenciar as

¹⁰³ «La caméra a enseigné à l'homme d'aujourd'hui un mode d'exploration dynamique de l'espace d'où les contraires ne s'excluent plus, et qui a des implications quasi métaphysiques» (Jeanne-Marie Clerc, *op.cit.*, 174).

¹⁰⁴ «Le film nous raconte l'histoire humaine en dépassant les formes du monde extérieur – savoir, l'espace, le temps, et la causalité – et en ajustant les événements aux formes du monde intérieur – savoir, l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion» (Münterberg, *apud* François Jost, *op.cit.*: 144).

outras artes na representação dessa realidade. À literatura são as potencialidades plásticas da sétima arte que interessam e que a ajudam a ultrapassar a sua natureza lógica e conceptual: os fenómenos de sobreimpressão, ao misturarem vários graus da presença das coisas e dos seres, ao sobrepor várias realidades pertencentes a contextos diferentes ou pontos de vista opostos sobre um mesmo espaço, vêm tornar difusas as distinções habituais entre o aqui - agora e o acolá - ontem, entre o eu - pessoa e o eu - personagem. Assim concebida, a imagem fílmica, por meio das possibilidades de simultaneidade ilógica que revela, e sobretudo por meio da fusão que faz do espaço-tempo, presta-se pois a essa desintegração que caracteriza o indivíduo moderno. Por sua vez, a literatura, arte temporal, tenta também adaptar-se às modificações perceptivas do novo século, libertando-se para tal de hábitos “fechados” e adoptando a plasticidade do cinema.

Em *O Delfim*, a influência da progressão recorrente e circular do modelo espacial e temporal cinematográfico vem suscitar novos procedimentos de escrita, modificando de modo determinante a própria noção de realidade do romance. Por um lado, efeitos como a fusão e a sobreimpressão são usados para “iludir” o leitor, criando confusões perceptivas com repercussão na representação do espaço-tempo, da personagem-narrador e da realidade diegética global. Por outro lado, a adopção do ponto de vista auricular e ocular cinematográficos, e sobretudo a sua utilização assíncrona, dá ao narrador possibilidades de manipular a informação de forma propositadamente fragmentária e contraditória. Assim, a presença da arte cinematográfica nesta obra está directamente ligada à própria produção de incerteza sobre o universo narrado. “Decepcionando” o leitor na sua expectativa de ilusão realista, o narrador vem mostrar-nos que não copia o “real” mas tão-somente a sua própria forma de a ele aderir e de o organizar:

O tempo, tempo do discurso, quero eu dizer, está dentro de nós. Vai muito da maneira como aderimos à realidade e a sentimos organizada nas suas descontinuidades e contradições; é o fluir de uma consciência ideológica, um ritmo de empenhamento ou de repulsa daquele que lê perante aquele que escreveu. (Cardoso Pires, op.cit.: 150-151)

A percepção que o narrador delfiniano transmite da realidade, em vez de favorecer o conhecimento da mesma, contraria-a, introduzindo a incerteza generalizada sobre a noção mesma de realidade e mostrando que os seus contornos incorrigíveis não existem:

«Num limite ideal de confrontação os núcleos acabariam por ocupar uma só área comum que absorveria por completo o espaço do Narrador. Mas só num limite ideal, já se vê. Porque se tal sucedesse teríamos a recuperação total da verdade, a harmonia dos factos incontroversos; e para tanto seria indispensável que todos os núcleos tivessem a mesma dimensão – a mesma carga dramática, quero eu dizer, e a mesma importância dramática (...) E o caso é que neste pobre microcosmos de sentimentos, por mais esquemas que se concebam e por mais documentações que se invoquem, tudo se resume a um nó essencial envolvido em ecos e nebulosas». (id.: 159)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão, preliminar, cautelosa e, no fim de contas, modesta é portanto, a de que é possível estabelecer comparações entre a forma de um filme e a forma de um romance, pelo menos no plano da *estruturação da acção*; a partir daí, fica livre o caminho a quem queira investigar melhor o modo como num certo clima cultural são postos, por diferentes artes, problemas do mesmo género com soluções estruturalmente semelhantes.

Umberto Eco, *Cinema e Literatura: a Estrutura do Enredo*

Tomamos aqui, para finalizar a presente dissertação, as palavras de Umberto Eco por nos parecerem por demais consentâneas com aquela que é, a nosso ver, a fundamentação das relações que se estabelecem entre a narrativa delfiniana e a narrativa cinematográfica. Com efeito, pudemos verificar ao longo do nosso estudo que tanto a relação de convergência como a relação de intertextualidade que aproxima as duas narrativas vem confirmar essa procura, por dois meios expressivos diferentes, de um processo análogo na representação de uma mesma realidade. Assim, se por um lado as duas narrativas se esforçam nessa tentativa de reproduzir de modo mais fiel as modificações perceptivas que nos chegaram com o último século, modificações essas que introduziram, por meio da expressão da temporalidade intrínseca do indivíduo, a incerteza sobre a própria noção de realidade,¹⁰⁵ por outro, servem-se de uma semelhante desarticulação no modo de narrar.

Esta desarticulação, que vimos concretizar-se na narrativa delfiniana por meio de um conjunto de procedimentos que instituem uma permanente insegurança e confusão quanto aos diferentes níveis de tempo, espaço, realidade e consciência, obtém-se, em grande parte, porque se adopta o código cinematográfico como referencial expressivo e como método privilegiado na construção do romance. A *O Delfim* interessa a estrutura do discurso cinematográfico, na sua simultaneidade muitas vezes ilógica, na sua plasticidade e na sua forma peculiar de apreender o tempo e o espaço. Só a fluidez particular da sétima arte lhe permite escapar às limitações da horizontalidade e sequencialidade do seu *medium* expressivo, auxiliando-a na representação da descontinuidade inerente ao acto perceptivo e à própria memória, princípio constitutivo da obra, bem como na tradução dessa sensação de simultaneidade e ubiquidade temporal e espacial tão particular ao sujeito moderno.

¹⁰⁵ É a essa mesma incerteza que se deve, no dizer de Carlos Reis, a configuração de *O Delfim* como «uma espécie de nova ética de representação literária», à luz da qual, «a certeza e a intensidade das convicções ideológicas inabaláveis cedem lugar à instabilidade e à relatividade de pontos de vista que, se não se anulam, pelo menos entram em contradição, como se o mundo, de repente, se nos revelasse menos harmonioso e coerente do que o supunha uma concepção da ficção literária teleológica e moralista» (Carlos Reis, ap. Luís Cardoso, op.cit.).

Deste modo, ao facilitar o caminho na expressão de uma temporalidade diversa e inovadora mais conforme à organização do pensamento e da subjectividade, o código cinematográfico, em vez de ocupar uma posição de supremacia em relação ao texto literário em análise, surge como uma fonte de renovação, pois que lhe permite alargar o seu meio expressivo.

Ao analisar os mecanismos através dos quais se opera esta transposição da técnica e da linguagem cinematográfica para o romance delfiniano, tentámos evitar uma abordagem superficial da temática, focando essencialmente aqueles aspectos que, nessa interacção entre as duas artes, constituíram elementos de produção de sentidos novos na obra e no autor em estudo. Encontrámos, pois, nesta obra de Cardoso Pires uma forma inovadora de percepção, forma essa onde o narrar é compreendido como um modo subjectivo de ver a realidade e não apenas como uma mera reprodução da mesma. Assim concebida, e por via desse contacto com o cinematográfico, a narrativa delfiniana adquire a sua poeticidade no modo de contar, na sua construção significativa, porquanto o que se torna tema de reflexão (consciente ou inconscientemente) é o problema da estrutura temporal da narrativa e com ele a postulação de uma nova concepção das relações entre a própria arte, a realidade e o imaginário:

En transformant la nature et la fonction du visuel dans notre société et notre culture, les techniques de l'image n'ont-elles pas profondément retenti sur la façon qu'a l'homme de se situer par rapport au monde et de dire ses relations avec le réel, c'est –à-dire, du même coup, avec l'imaginaire? (Jeanne-Marie Clerc, 1993, 4).

Em função dos objectivos enunciados na nossa Introdução, e com base na análise d' *O Delfim*, de José Cardoso Pires, podemos finalmente concluir dessa presença do cinematográfico nesta obra do autor, a partir da qual julgamos ter contribuído de alguma forma para o aprofundamento do estudo das relações entre as duas artes.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

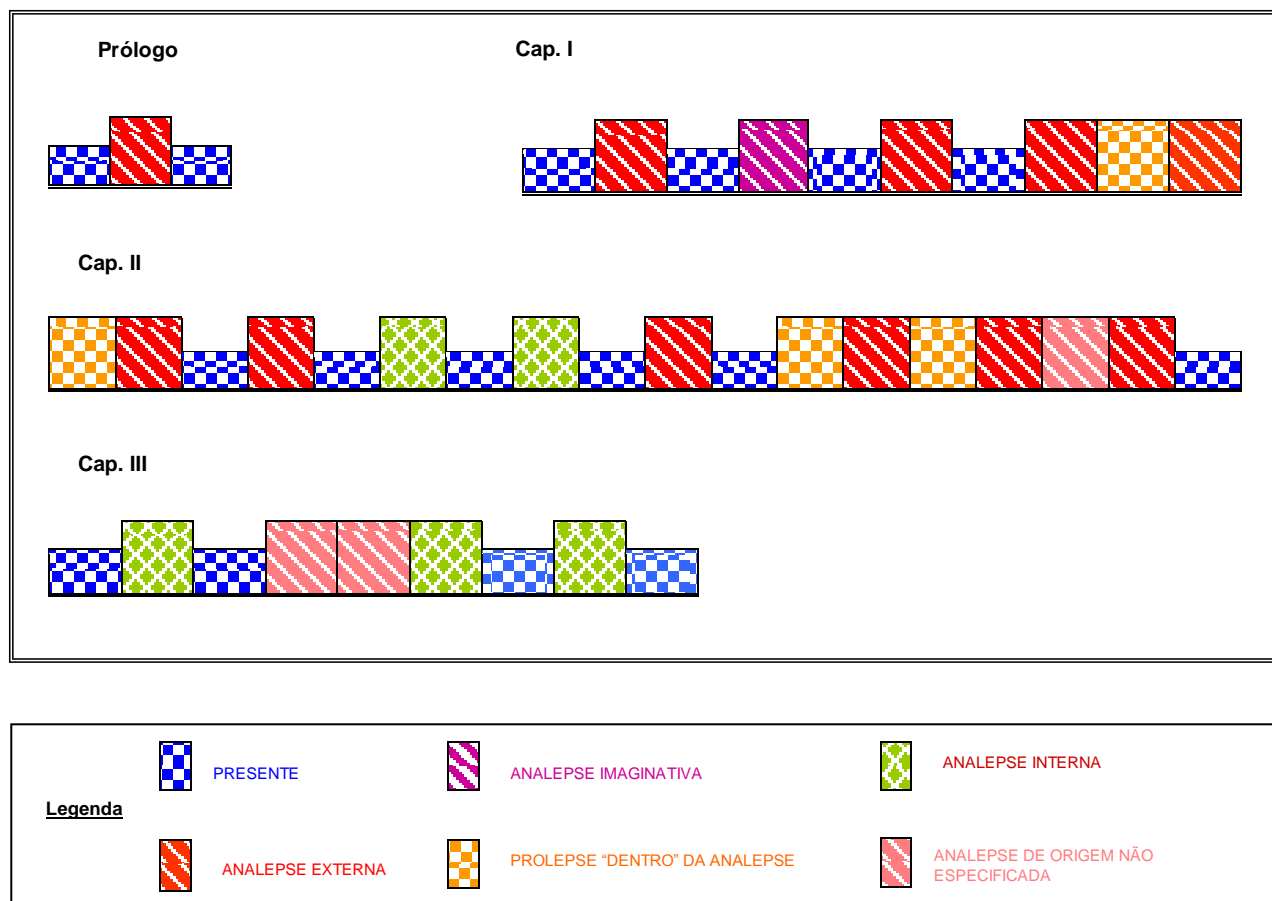


Fig. 1: Confronto da ordem temporal dos eventos (prólogo e primeiros três capítulos).

APÊNDICE 2

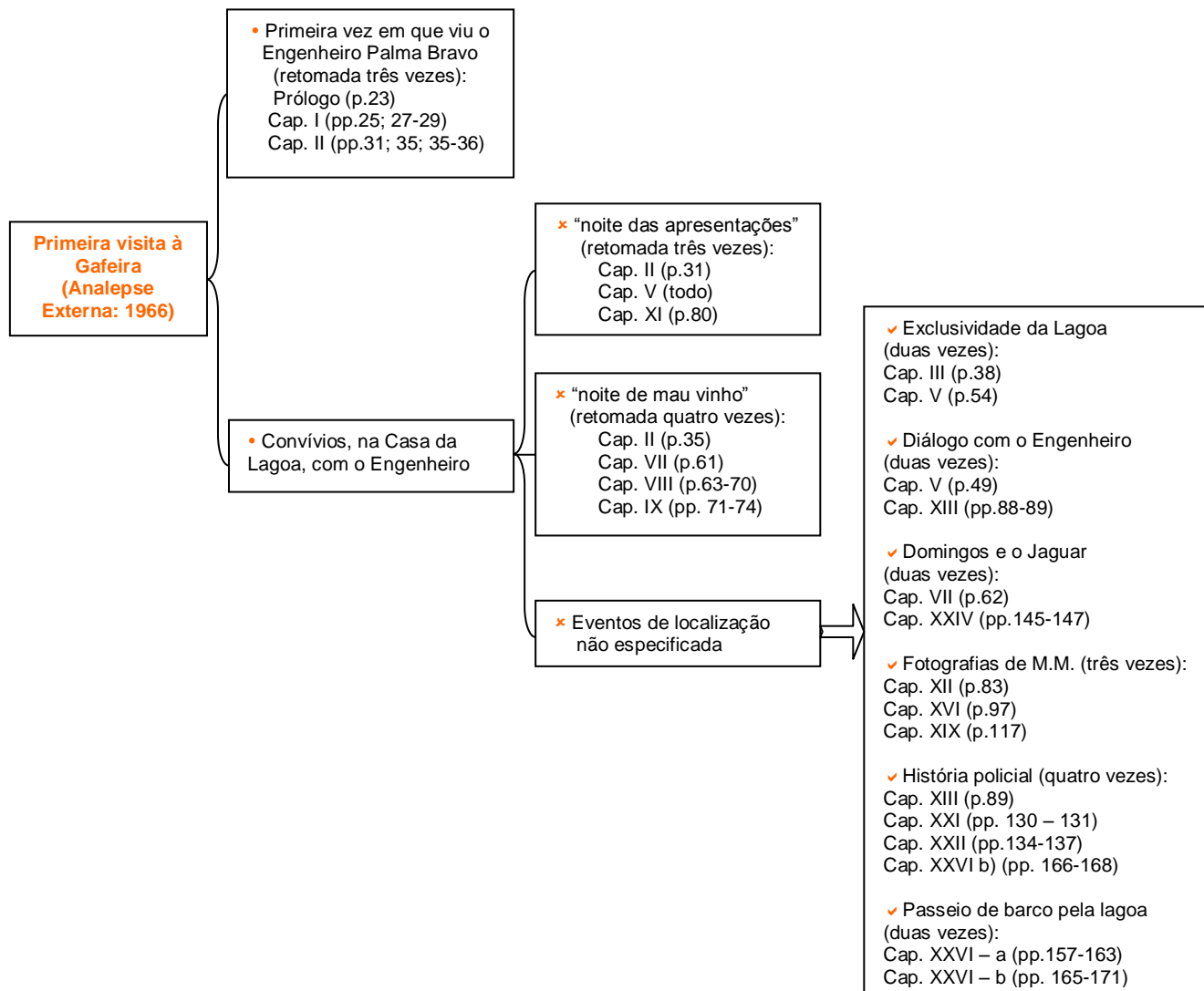


Fig. 2: Episódios, da primeira visita à Gafeira, narrados de modo intercalado ao longo do romance.

APÊNDICE 3

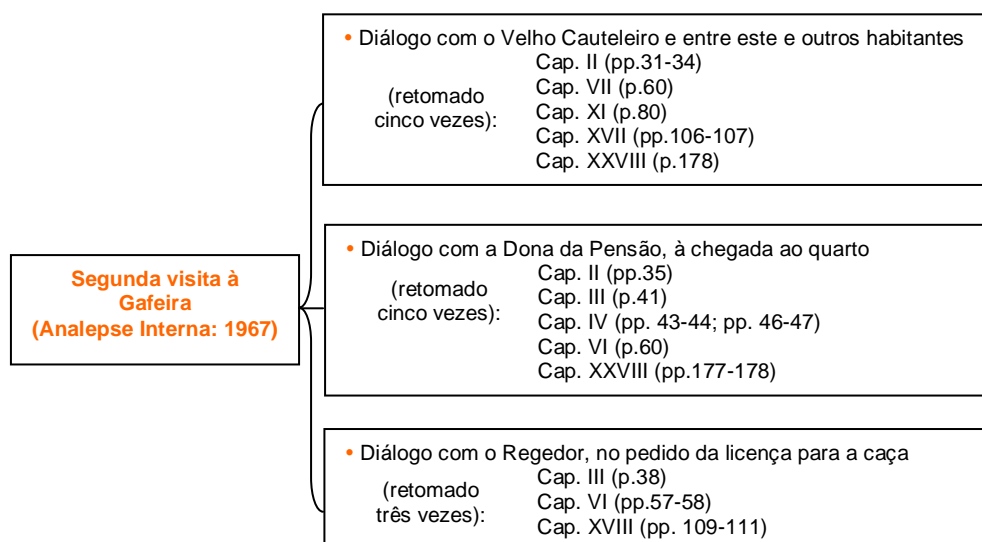


Fig. 3: Diálogo mantido com os habitantes, na segunda visita à Gafeira, narrado de modo intercalado.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Bibliografia Activa

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Vol. 3, Lisboa, Visão / Publicações Dom Quixote, 2003.

Bibliografia Passiva

Sobre a inter-relação Literatura - Cinema:

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. «Literatura e Cinema», in *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa, Universidade Aberta, 1990, 178 -179.

BAPTISTA-BASTOS. «Aspectos Cinematográficos no Neo-Realismo Português», in *O Filme e o Realismo - Sete Ensaios em Busca de uma Expressão*. 2.^a Ed. [ed.rev. e aum.], Porto, Editora Nova Crítica, 1979, 105 -125.

BELLO, M. Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – O Caso de Amor de Perdição*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

CALVINO, Italo. «Film et Roman – Problèmes du Récit», in *La Machine Littérature – Essais*. Paris, Seuil, 1984, 63 - 68.

CARDOSO, Abílio Hernandez. «A Letra e a Imagem - O Ensino da Literatura e o Cinema», *Discursos - Estudos de Língua e Cultura Portuguesa - Literatura e Cinema*. N.º 11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro – Fevereiro 1995-96, 15 - 35.

CARDOSO, Luís M. O. Barros. «Literatura e Cinema – Convergência e Divergência em Cântico Final de Vergílio Ferreira», *Forum Media – Especial Cinema*. s.d. http://www.ipv.pt/forumedia/Forum_1.htm, consultado em 22 / 02 / 2006.

CASTRO, Sílvio et al. «A integração das artes no modernismo brasileiro», in *História da Literatura Brasileira*. Vol. 3, Publicações Alfa, 1999, 119 – 161.

CESTEROS, Susana. *Cine Y Literatura - La Obra de Jesús Fernandez Santos*. Alicante, Universidade de Alicante, 1996.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press, 1980.

_____. *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London, Cornell University Press, 1990.

_____. «What Novels can do that films can't (and vice versa)», in *Film Theory and Criticism*. 5.^a Ed., Nova Iorque, Oxford University Press, 1999, 435 – 451.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Paris, Nathan, 1993.

DIAS, João Guilherme et al. «Leituras pictoriais de viagem ao México: a relação da obra de Silviano Santiago com Cinema, Teatro e Artes Plásticas», *A Tela e o Texto – Literatura e Trocas Culturais no Cone Sul*. N.º 40, Belo Horizonte, Faculdade de Letras / UFMG, Outubro 2000, 18 – 26.

DISCURSOS - Estudos de Língua e Cultura Portuguesa – Literatura e Cinema.
N.º 11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro - Fevereiro 1995-1996.

ECO, Umberto - «Cinema e Literatura – A Estrutura do Enredo», in *A Definição de Arte*. Tradução de José Ferreira, col. «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, 1981, 189 – 195.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquin de. *Filmoliteratura – Temas y Ensayos*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1954.

FURTADO, Jorge. «A Adaptação Literária para Cinema e Televisão», *Tempo - Espaço Cinematográfico*. Agosto 2003. <http://corte-seco.blogspot.com/2005/08/textos-de-jorge-furtado.html>, consultado em 12 / 10 / 07.

GARDIES, André. «Nouveau Roman et Cinema – Une Expérience Décisive», in *Nouveau Roman – Hier, Aujourd' Hui*. Paris, Unio Générale d'Éditions, 1972, 185 – 199.

JOST, François. *L'Oeil - Caméra – Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

MAGNY, Claude-Edmonde. *L'Age du Roman Américain*. Paris, Éditions du Seuil. 1948.

MAIOR, Dionísio Vila. «Literatura e Cinema - Discurso da Descontinuidade», *Discursos - Estudos de Língua e Cultura Portuguesa - Literatura e Cinema*. N.º 11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro – Fevereiro 1995-96, 53 - 103.

_____. «Literatura, Cinema e o Sujeito dos “Tempos Modernos” - A Presença da Descontinuidade», in *Literatura em Discurso(s) – Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*. Col. «Campo Literário», Coimbra, Pé de Página Editores, 2001, 62 – 110.

REIS, Carlos. «As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho», *Leituras - Almeida Garrett*. N.º 4, Revista da Biblioteca Nacional, Primavera 1999, 115 - 124 (p.118).

_____. «Diálogo de Linguagens», Universidade Aberta, 14 de Junho de 2003, RTP2.

SOUSA, Sérgio P. G. de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Col. «Hispérides», Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

_____. *Literatura e Cinema – Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra, Angelus Novus Editora, 2003.

_____. «Cinema e Literatura – Sombras do Imaginário (A Adaptação Cinematográfica)». s.d. <http://www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk7/cinema/sergio.html>, consultado em 12 / 03 / 2004.

URRUTIA, Jorge. «El Cine Filológico», *Discursos - Estudos de Língua e Cultura Portuguesa - Literatura e Cinema*. N.º 11-12 Coimbra, Universidade Aberta, Outubro – Fevereiro 1995-96, 37 - 52.

VANOYE, Francis. *Cinéma et Récit I. Récit Écrit - Récit Filmique*. Nathan, Ed. Nathan, 1989.

Sobre José Cardoso Pires e a sua obra:

CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires: Representações do Mundo Social na Ficção, 1958-82*. Col. «Cosmos Literatura», Lisboa, Cosmos, 1999.

CARDOSO, Luís M. B. «José Cardoso Pires: Um Delfim da Escrita Dialéctica e Transparente» *Millenium on.line*, N.º 15. s.d. [www. ipv.pt/millenium/15_pers5.htm](http://www.ipv.pt/millenium/15_pers5.htm), consultado em 14 / 03 / 2003.

COELHO, Nelly Novaes. «José Cardoso Pires - O *Delfim*, Uma Obra "Aberta"», in *Escritores Portugueses*. São Paulo, Edições Quiron, 1973, 149 - 173.

CRUZ, Liberto. *José Cardoso Pires - Análise Crítica e Selecção de Textos*. Col. Universo do Estudante, Lisboa, Editora Arcádia, 1972.

DIONÍSIO, Mário. «Uma Pequena Grande História», in *O Anjo Acorado*. Lisboa, Edições O Jornal, 1984, 5 - 45.

CORDEIRO, Herlauder et al. *O Delfim - Leitura Orientada - 12º Ano*. Porto, Porto Editora, 1995.

GARCEZ, M. Helena Nery. *A Ficção Portuguesa Contemporânea (1960-1978)*. São Paulo, Nova Série, 1979.

HOFFMANN, Claudia. «Desafios Epistemológicos - O *Delfim* de José Cardoso Pires», in *Actas do 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Lisboa. Edições Lidel, 1995, 589 - 596.

LEPECKI, M. Lúcia. «O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Historicidade», in *Le Roman Portugais Contemporain - Actes du Colloque*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1984, 13 - 21.

_____. «Questões de Antropologia do Tempo - O *Delfim*, de José Cardos Pires», in *Uma Questão de Ouvido - Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, 151-172.

- LOPES, Óscar. «José Cardoso Pires», in *Os Sinais e os Sentidos*. Lisboa, Editorial Caminho, 1986, 263 - 271.
- LUÍS, Sara. «O Delfim - Entrevista a Fernando Lopes», *Revista Ler*. N.º 54, Primavera 2002.
- MACHADO, Álvaro Manuel. «José Augusto Neves Cardoso Pires», in *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, 387 - 388.
- MELO, João de. «As Funções do Narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires», *Colóquio Letras*, N.º 59, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro 1981, 30 - 41.
- PALLA e CARMO, José. «Significado Real e Dimensões Morais na Obra de José Cardoso Pires», in *Do Livro à Leitura*. Lisboa, Edições Europa-América, 1971, 95 - 118.
- PETROV, Petar D. «O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca». Tese de Doutoramento em Literatura Comparada (Portuguesa e Brasileira), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.
- _____. *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Tradução de Rumen Stoyanov, Sónia (Bulgária), Mariana Todorova, 2002.
- PIRES, José Cardoso. «Visita à Oficina - O Texto e o Pré-texto. Memória Descritiva», in *E Agora, José?*. Lisboa, Morais Editores, 1977, 117 - 160.
- PORTELA, Artur. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991.
- SILVA, Eunice Cabral da. «Ciclos Romanescos de José Cardoso Pires». Tese de Doutoramento, Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1990.

_____. «José Cardoso Pires», *Figuras da Cultura Portuguesa*. s.d.
<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/jcardosopires.html>, consultado
em 16 /11/ 07.

SIMÕES, João Gaspar. «José Cardoso Pires», in *Crítica IV - Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos - 1942-1979*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, 261 - 266.

SOUSA, Sofia L. e Bruno Dinis de Castro. «Literatura – José Cardoso Pires»,
C.I.T.I.. s.d., http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/,
consultado em 14 / 03 / 2003.

ZILBERMAN, Regina. «A Permanência do Neo-Realismo e a Polifonia Narrativa em *O Delfim*, de José Cardoso Pires», in *Europa e Cultura - Seminário Internacional*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, 709 - 720.

Sobre Técnica e Linguagem Cinematográfica:

AUMONT, Jacques, et al. *Estética del Cine - Espacio Fílmico, Montaje, Narracion, Lenguaje*. Tradução de Nuria Vidal, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

BAPTISTA-BASTOS. *O Filme e o Realismo - Sete Ensaios em Busca de uma Expressão*. 2.^a Ed. [ed.rev. e aum.], Porto, Editora Nova Crítica, 1979.

BENJAMIM, Walter. «A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica», in *Estéticas do Cinema*. Col. «Arte e Sociedade», Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, 15 - 49.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres, Routledge, 1988.

BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Tradução de Nuno Martins, col. «Praxis», Lisboa, Editorial Estampa, 1973.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Guião - A Arte de Escrever para Cinema e Televisão*. Lisboa, Editorial Pergaminho, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 - L' Image-Mouvement*. Col. «Critique», Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. *Cinéma 2 - L' Image-Temps*. Col. «Critique», Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DORFLES, Gillo – *O devir das artes*. 3.^a Ed., Tradução de Baptista-Bastos e David Carvalho, Col. «Arte e Sociedade», Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Tradução de Fernando Caetano, Col. «Arte e Sociedade», Lisboa, Edições 70, 1987.

GAUDREULT, André. *Du Littéraire au Filmique - Système du Récit*. Paris, Les Éditions Nota Bene, 1999.

GAUDREULT, André e François Jost. *Cinéma et Récit II - Le Récit Cinématographique*. Paris - Éditions Nathan, 1990.

GEADA, Eduardo. *Os Mundos do Cinema - Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

GIACOMANTONIO, Marcello. *Os Meios Audiovisuais*. Lisboa, Edições 70, 1986.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Tradução de P. Duarte, Lisboa, Edições 70, 2005.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Tradução de J. Nascimento, Col. «Teoria», Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Col. «Imprensa Universitária», Lisboa, Editorial Estampa, 1978b.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. 2.^a Ed., Tradução de J. Bernardet, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Linguagem e Cinema*. Tradução de M. Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris, Éditions Universitaires, 1963.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário - Ensaio de Antropologia*. 2.^a Ed., col. «Mundo Imediato», Lisboa, Moraes Editores, 1980.

MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Col. «Dimensões», Lisboa, Editorial Presença, 1985, 50 - 65.

MUKAROVSKY, Ian. «Em Volta da Estética do Cinema», in *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, 195 - 207.

MUMFORD, Lewis. *Arte e Técnica*. Tradução de F. Godinho, Lisboa, Edições 70, 1986.

PETZOLD, Paul. *Como Fazer Cinema*. Tradução de C. Jardim e E. Nogueira, col. «Cultura e Tempos Livres», Lisboa, Editorial Presença, 1974.

SADOUL, Georges. *As Maravilhas do Cinema*. Tradução de S. Tavares, Lisboa, Publicações Europa-América, 1960.

SOUSA, Rocha de. *Ver e Tornar Visível - Formulações Básicas em Cinema e Vídeo*. Col. «Temas Educaionais», Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

VANOYE, Francis e Anne Goliot-Lété. *Précis d'Analyse Filmique*. Paris, Éditions Nathan, 1992.

Outra bibliografia:

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8.^a Ed., Vol. I. Coimbra, Livraria Almedina, 1988.

BARTHES, Roland. *Ensaaios Críticos*. Lisboa, Edições 70, 1964.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale 1*. Paris, Gallimard, 1966.

BREMOND, Claude. *Logique du Récit*. Paris, Seuil, 1973.

CEIA, Carlos. *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. 6.^a Ed., Lisboa, Editorial Presença, 1995.

ESTRELA, Edite et al. *Saber Escrever uma Tese e Outros Textos*. 5.^a Ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Tradução de Fernando Caetano, Col. «Arte e Sociedade», Lisboa, Edições 70, 1987.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Edições Vega, s.d. [1972].

_____. *Nouveau Discours du Récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Cultura - A Era do Filme*. Vol. 6. Lisboa, Vega Estante Editora, 1989.

LOTMAN, Iuri. *Teoria e Estrutura do Texto Artístico*. Tradução de M. Raposo e Alberto Raposo, Lisboa, Editorial Estampa, 1978a.

MENDILOW, A. A. *Time and the Novel*. New York, Humanities Press, 1972.

REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. 3.^a Ed. [ed.rev.], Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

REIS, Carlos e Ana Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 7.^a Ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2000.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction - Contemporary Poetics*. London and New York, Routledge, 1994.

ROANI, Gerson Luiz. «Sob o Vermelho dos Cravos de Abril - Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo», *Letras. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes*. Set./Dez. 2004. http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/roani.pdf, consultado em 21 de Fevereiro de 2008.

SEIXO, M. Alzira. *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.^a Ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Tradução de Margarida C. Gouveia, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. Tradução de Miguel S. Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.